«ضاد» فى الانتخابات الإسرائيلية!

بقلم: رئيس التحرير

كنا قد نشرنا فى العدد الأول من «ضاد»، الصادر فى نوفمبر الماضى، فصلا قائما بذاته من رواية عزمى بشارة «حب فى منطقة الظل» التى لم تكن قد نشرت بعد، وبعد ثلاثة أشهر صدرت الرواية كاملة عن دار الشروق، وحضر عزمى بشارة إلى القاهرة لتوقيع النسخ الأولى من الرواية التى تعتبر العمل الروائى الثانى لهذا السياسى الفلسطينى النشط والذى يقدم نموذجا عظيما للنضال ضد الاحتلال الإسرائيلى، مستخدما نفس السلاح الذى كثيرا ما تشهره إسرائيل فى وجهنا وهو الديمقراطية، فهو عضو بارز فى الكنيست الإسرائيلى، لم تستطع الضغوط الإسرائيلية إزاحته كممثل قوى لفلسطينيى الداخل الذين لم يتركوا بيوتهم بعد نكبة ١٩٤٨ ولا برحوا أراضيهم بعد نكسة ١٩٦٧.

وعلى مائدة غداء جمعتنى مع عزمى بشارة والمهندس إبراهيم المعلم ـ ناشر رواية «حب فى منطقة الظل» ورئيس اتحاد الناشرين العرب ـ وطلال سلمان ـ رئيس تحرير جريدة «السفير» اللبنانية ـ وآخرين، دار الحديث ضمن ما دار حول «ضاد»، وقد أخبرنى الصحفى اللبنانى الكبير طلال سلمان بأنه سمع إطراء كبيرا على «ضاد»، وأنه قرأ عدة مراجعات تشيد بها، لكنه بحث عنها فى لبنان فلم يجدها، فقلت له: إن التوزيع فى العالم العربى له إجراءات عادة ما تستغرق بعض الوقت، حيث تقوم الشركة القومية للتوزيع ـ التى تعاقدنا معها على التوزيع الخارجى ـ بإرسال نسخ من العدد الأول لموزعيها فى الوطن العربى فيطلعون عليها ثم يحددون عدد النسخ التى يطلبونها، ولقد تم ذلك بالفعل واقترب العدد المطلوب من المجلة فى مختلف الدول العربية من الألف نسخة بصفة مبدئية، مما يستوجب بالضرورة زيادة عدد المطبوع من المجلة فى الأعداد التالية حتى نضمن وصولها إلى جميع الأقطار العربية التى طلبتها،



وطمأنت الصحفى الكبير إلى أنه ابتداء من هذا العدد سينتظم وصول «ضاد» إلى الأقطار العربية .

وقال عزمى بشارة إن «ضاد» هى التى ستحدد مصيره فى الانتخابات التشريعية القادمة. وإزاء الدهشة التى أبديناها جميعا قال الصديق الفلسطينى العزيز: إنه حين قدم أوراق ترشيحه للمجلس النيابى «الكنيست» عن عرب إسرائيل كان عليه أن يختار رمزا له، وكان قد اطلع لتوه على العدد الأول من مجلتنا التى نشرت فصلا من روايته الجديدة والتى كان قد أحضرها له أحد الإخوان من القاهرة، وإزاء إعجابه بالمجلة قرر أن يختار اسمها الذى يعبر عن لغتنا العربية رمزا له فى الانتخابات المقبلة، فأخطر السلطات بأن رمزه الانتخابى سيكون حرف الضاد.

وروى لنا عزمى بشارة أن السلطات الإسرائيلية اعترضت على هذا الرمز لأنها لم تعرف كيف تكتبه باللغة العبرية، حيث إن حرف الضاد ليس له مرادف فى أية لغة أخرى غير العربية، ثم أضاف بلهجته الفلسطينية: «لكن سوينا عليها معركة حتى وافقوا»، قلت: «ها هى مجلتنا قد تسببت لك فى معركة حتى قبل أن تدخل الانتخابات»، فقال: «ذلك من دواعى تفاؤلى، فقد نجحت "ضاد" مما ينبئ بالخير فى الانتخابات»!

وعند مثول العدد الثالث من «ضاد» للطبع، لم تكن نتائج الانتخابات البرلمانية فى إسرائيل قد ظهرت بعد، فلندع إذن بالنجاح لمن اختار فى معركته الانتخابية أن يحمل اسم مجلتنا.

محمد سلماوى

الأدبـــــاء المرشـــحــون لجـوائز الدولة من اتحاد الكتاب

يُعتبر اتحاد كتاب مصر إحدى جهات الترشيح الرئيسية لجوائز الدولة، وقد قرر مجلس الاتحاد هذا العام ترشيح ثلاثة من كبار الأدباء من بين أعضائه لجوائز مبارك والتقديرية والتفوق، وهم: العلاّمة الدكتور عزالدين إسماعيل لجائزة مبارك، والكاتب الروائى والمسرحى الكبير فتحى سلامة لجائز ة الدولة التقديرية، والأديب والناقد والأستاذ الجامعى الدكتور مدحت الجيار لجائزة التفوق.

وعلى الصفحات التالية ثلاث وثائق تمثل حيثيات ترشيح كل من الأسماء الثلاثة، متضمنة عرضا وتقييما لإسهامات كل منهم فى الحياة الأدبية والثقافية على مدى السنوات.

يبدأ هذا الملف بحوار شامل مع الدكتور عزالدين إسماعيل، حول مشوار حياته الممتد عبر أكثر من نصف قرن من الزمان، من عصر الرواد وحتى

حوار العدد

الدكتور عزالدين إسماعيل



المثقف الموسوعى والأستاذ الجامعى والموظف العام والناقد والشاعر

أجراه: الدكتور عصام بهى

عصرنا الحالى. وقد كان الدكتور عصام بهى الأستاذ بكلية التربية جامعة عين شمس أقدر من يدير هذا الحوار باعتباره أحد تلاميذ العلامة الكبير المقربين.

ويتبع حوار الدكتور عزالدين إسماعيل مقال للدكتور حسام عقل أستاذاللغة العربية بجامعة عين شمس والذى يقدم فيه تقييما نقديا للإنجاز الروائى والمسرحى للكاتب فتحى سلامة، وتليه دراسة كتبها الدكتور شكرى الطوانسى عضو هيئة التدريس بجامعة الزقازيق عن مشوار الدكتور مدحت الجيار فى عالم الأدب والنقد.

يذكر أن الروائى الكبير خيرى شلبى الذى فاز بالتقديرية فى العام الماضي كان مرشح الاتحاد، كما أن الراحل الكبير الكاتب المسرحى ألفريد فرج كان أيضا مرشح الاتحاد للجائزة، وقد نال بالفعل أعلى الأصوات لكن الجائزة حجبت لعدم اكتمال النصاب القانونى للتصويت.

لم أتردد لحظة حين وصلنى تكليف إدارة مجلة «ضاد» - الوليد الواعد - بإجراء حوار شامل مع أستاذنا الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل، مع أن أسباب التردد ودواعيه كانت كثيرة! ولعل أهمها أننى مع طول جلوسى إليه، وإجلالى له - ما أزال أهابه، هيبة التلميذ. وإن علمت سنه! - لأستاذه، أهاب علمه، وفضله، وثقافته الموسوعية، ورؤيته الثاقبة للأمور، أهاب خبرته الطويلة بحياتنا الثقافية، لمدة تزيد على نصف القرن، عاصر خلالها جيل الرواد، فنهل من علمهم، واستفاد من خبرتهم، وحصل معها ما أتيح له - وهو كثير كثير - من معارف الغرب وخبراته، عبر اللغتين الإنجليزية والألمانية، فجمع من هذا كله ما مكنه من أن يقف الى جوار أجيال من المبدعين والنقاد والجامعيين، المصريين والعرب، يأخذ بأيديهم، ويقدمهم نجوما فى حياتنا الأدبية والثقافية. ولا أذكر كتبه وبحوثه ومقالاته، المؤلف منها والمترجم، ولا المؤتمرات والندوات، المحلية والعالمية، التى شارك فيها، والتى نظمها وأدارها، ولا المجلات الأدبية التى رأس تحريرها وكانت علامات فى حياتنا الأدبية والثقافية ، ولا الريادات التى رادها فى حقل الأدب والنقد، متصديا لاتجاهات أدبية جديدة، كان الخلاف حولها محتدما، والحكم عليها مضطربا، ومدارس نقدية كنا نسمع بها لماما، وكان هو أول من قدمها. ولا أذكر المناصب الرسمية التى تولاها، وترك فى كل واحد منها بصمته التى لا تمحى.

كان يمكن لهذا كله ان يكون من اسباب التردد، أو حتى الإحجام! لكنها - بالنسبة إلى - كانت من اسباب الإقدام، بل الترحيب والشعور بالامتنان: أن اجلس الى هذه القامة الثقافية السامقة، والشخصية الإنسانية الآسرة، أن أجلس اليه لأعرف بعض ما غاب عنى من رؤاه وفكره، ولأعرف الأجيال الجديدة من شداة الأدب والثقافة بواحد من الذين مهدوا لهم مساحات واسعة من الأرض التى يقفون عليها الآن مطمئنين، واحد من الذين أعطوا حياتهم، وأخلصوا نياتهم وجهودهم لإغناء حياتنا الأدبية والثقافية ورفعتها، وما يزال.

الدكتور
عز الدين
إسماعيل

□ أستاذنا الجليل، نبدأ من البداية: من البيت والمدرسة الأولى، وما تركاه من أثر فى تكوينكم المستقبلى.

■ إذا كنت سأتكلم عن البداية بهذا المعنى، فهناك بداية قبل البداية ربما كانت- لسبب أو آخر- أهم من البداية المقصودة فدخولى المدرسة أعده مهما جدا، وعندما أستبطنه الآن وأدرك علاقتى، الباطنية والذهنية غير المنظور، به، وأفكر فيه بشكل غير مباشر، أنا أعتقد أن مرحلة الطفولة والصبا كانت بالنسبة لى مهمة جداً. دخلت الكتاب فى سن الرابعة، ولم يكن هذا الكتاب مكاناً محدوداً، بل كان مدرسة أهلية، الأساس فيها هو تعليم القرآن وتحفيظه وإجادة أدواته، وإذا كان التلميذ متميزا يعطى بعض العلوم المساعدة على الأداء السليم والعلمى كالقراءات وغيرها. هناك تعلمت الأبجدية على الطريقة الغنائية القديمة، ثم بدأت مرحلة متقدمة نكتب فيها جملا قصيرة، فطويلة، مع إجادة الخط وتحسينه. ومن حسن حظى أن الذى كان يدرس لنا الخط رجل خطه حسن، فأخذت عنه هذا. كما كان لأسرتى علاقة بمدرس اللغة العربية فى المدرسة الابتدائية، الأمر الذى دفعنى الى الاهتمام باللغة العربية والخط. استمرت هذه المرحلة إلى سن السادسة حين بدأت فى حفظ القرآن الكريم على الطريقة التقليدية المعروفة - عن طريق «اللوح»، الذى كنا نكتب عليه، ونقرأ على الشيخ، فإذا اطمأن على القراءة، حفظنا، واستوثق العريف (أحد مساعدى الشيخ من تلاميذه الذين أتموا الحفظ) من الحفظ، أو توقيع نوع من اللوم أو العتاب على التلميذ حتى يتم حفظه - أظن أنى أنفقت فى هذا سنتين أو ثلاثا، حفظت خلالها الى سورة فاطر، بداية من السور القصيرة. لقد كانت بيننا وبين الشيخ علاقة أسرية حالت بينه وبين أن يشق على فى التكليفات! وبعدها دخلت المدرسة الأبتدائية الحكومية فى منطقة كوبرى القبة، وقضيت فيها سنة واحدة، لم ألبث بعدها ان انتقلت الى مدرسة «حدائق القبة الابتدائية» وهى مدرسة اهلية، وظننت اننى استطيع ان انتقل الى السنة الثالثة مباشرة، لكن عدم إجادتى للغة الإنجليزية- التى كانت تدرس من السنة الثانية الابتدائية- حال دون ذلك، ولم يفلح معى درس خصوصى فيها، لأنه لم يكن من استاذ متخصص! دخلت السنة الثانية وأنا اشعر أن الدراسة لن تضيف شيئا الى ما حصلته من قبل، فكنت الأول (الألفة) على الفصل كان هذا ، فى نظر البعض، ضياعا لعام من عمرى، لكنه، بالنسبة إلى، كان كسباً كبيراً، إذ كان من المقرر، والمفترض سلفا أن أكون الأول (الألفة) على أى فصل أكون فيه! وأظن أن هذا الموقف لازمنى طوال مراحل حياتى بعد ذلك وحين استعرض هذه المراحل اجد أن هذا الموقف كان يلح على دائما، وأننى حققته بشكل أو بآخر.

هناك شىء أهم من هذا فى رأيى فى هذه المرحلة، هو اللعب. فما بين الحادية والثالثة عشرة من عمرى كانت فترة زمنية طليقة للغاية، لا اذكر أنى كنت مكلفا بشىء، أو اعمل شيئا، إلا أن ألعب، اندمجت فى ألعاب الأطفال والضبية الى آخر مدى، أنواع اللعب جميعا، الباقى منها والمنقرض، شاركت فيها بقوة وبعنف، ولم أترك نصيبى منها قط، ويوميا. أقول إن هذا الجانب ربما كان أهم من الجانب الآخر، لأنها كانت دائما توجه حركاتى، حتى بعدما كبرت وأخذت طريقى فى الحياة ككل الناس. من هذه الممارسات، مثلا، صيد السمك، لأن المنطقة التى تحيط بسراى القبة كانت أرضا زراعية، تتخللها قنوات مياه كنا نصيد منها السمك، وهو ما علمنا كثيرا من الصبر والانتظار وعدم فقدان الأمل، فمهما انتظرت فلابد أن يحدث شىء، لابد من نتيجة: هذا الجلد والصبر على الانتظار، والتفاؤل، كان لهذا كله دور كبير جدا فى تكوينى النفسى والسلوكى والإنسانى بشكل عام وألعاب أخرى قد تبدو غريبة الآن: «النحلة والدبور»، «عسكر وحرامية»، «الطائرات الورقية»، «عنكب»- أظن انها لعبة فرعونية انقرضت!- «البلى» انا أظن ان هذه الألعاب لم تكن هينة، وممارستها لم تكن عبثية: لقد كانت تشكل داخل الإنسان أشياء تنمو تلقائيا، حتى يأتى الزمن الذى يفهم فيه الإنسان انه كان يمارس «دراما الحياة» بصورة تلقائية: الصراع، والتوجيه، والبحث عن البدائل لممارسة اللعب او استمراره. انا اظن ان هذه الأشياء مفتقدة بالنسبة لطفل اليوم، وهى ليست هينة ولا بسيطة، لأن التكوين البشرى يتشكل تلقائيا بهذه الأشياء، ويمتصها لتصبح جزءاً من



رحلة تزيد على نصف قرن من عصر الرواد إلى الآن

كيانه كله، وتنعكس بشكل أو آخر حتى فى أشد مراحل النضج والتعقد والعقلانية.

التعرف على جيل الرواد

بعد حصولى على الشهادة الابتدائية- وكنت الأول على المدرسة، ١٠٨ على المنطقة- دخلت مدرسة «القبة الثانوية»، وفيها وجدت نشاطاً آخر. فى الابتدائى كنا نقرأ القصص القصيرة فى مكتبة المدرسة، ونكتب الموضوعات الإنشائية. لكننا فى الثانوية جاوزنا هذه المرحلة، إذ وجدنا تشكيلات طلابية تستطيع من خلالها أن تمارس نشاطا أدبياً إذا كان لك هذا الميل. كانت هناك جمعية الخطابة- التى انضممت اليها منذ اللحظة الأولى- وكنا نمارس نشاطا اسبوعيا فى مدرج التاريخ الطبيعى خلال فترة الاستراحة (الفسحة) الطويلة- من الثانية عشرة والنصف الى الواحدة والنصف، بعد الغداء - ومن له إسهام شعرى أو قصصى أو قراءة حرة يقدمه الى زملائه، تحت إشراف الأستاذ الذى كان يرعى هذا النشاط ويوجهه. فى هذه الفترة جاءنى أحد زملائى- هو سعد أبو السعود، وهو محام كبير بالإسكندرية الآن- وعرض ان نذهب- ومعنا د. عبد الفتاح الريدى، وكان يسبقنا بعام- بصحبة زوج اخته الى مجلس العقاد فى كل يوم جمعة، فذهبنا، واستقبلنا، ولم نشعر فى مجلسه بغربة، وتعرفت هناك بأنيس منصور، وداومت على الحضور حتى بعد دخولى الجامعة.

هذا المجلس كان له، بالتأكيد، تأثير ما على اهتماماتى الفكرية والعقلية، لكننى لا أعتقد أننى حرمت نفسى من اهتمامات أخرى إلى جانبه، كما صنع آخرون. فمعظم الذين كانوا يحضرون هذا المجلس كانوا منخرطين انخراطا كليا فى «عقادية» العقاد، ولم يكونوا يستطيعون الخروج من دائرته: يرون ما يراه، ويرددون ما يقوله، بل عليهم أن يسفهوا كل ما يقال غير كلامه! لم أستطع أن أجاريهم فى هذا، ووجدت نفسى- بعد فترة- إما أن أجاريهم، وإما أن أعتزل هذا المجلس دون عداء فاعتزلته.

□ سأعيدكم مرة أخرى الى قراءات هذه المرحلة، ولابد أنكم قرأتم العقاد بحكم التردد على مجلسه، فمن غيره؟

■ فى أثناء المرحلة الثانوية كانت القراءة موجهة، لأن جمعية الخطابة كانت أوسع من مفهوم الخطابة الضيق، وكانت تقتضيك، إما أن تكون أديبا منشئا- شاعرا أو قاصا- أو أن تعرض عملاً أدبيا لكاتب كبير، وتناقش فيه- وأذكر أننا اختلفنا مع الإدارة، فأنشأنا «جمعية الخطابة الأهلية» بالمدرسة، ووضعنا لها دستورا كاملاً، متقنا جداً، وضعته مع زميل اسمه محمود حمزة الشوربجى، كان أبوه من رجال السياسة، والمرحوم د. عاطف صدقى (رئيس الوزراء فيما بعد)، وحصلنا على الشرعية، وكنا نمارس نشاطنا فى المدرسة دون اعتراض من أحد!

خارج هذا النطاق كان أهم من نقرأ لهم آنئذ محمود تيمور فى القصة، وتوفيق الحكيم فى المسرح، وقرأنا العقاد مع بدء المداومة على جلسته.

بخاصة.

□ **التقتيم بأساتذة أعلام فى قسم اللغة العربية آنئذ، فمن ترك اثاره عليكم؟**

■ لكى أكون منصفا، لعلى لم أتأثر بأحد قدر تأثرى بأمين الخولى، وهو لم يدرس لنا شيئا فى السنتين الأولى والثانية، فلم أعرفه إلا فى السنة الثالثة، حين جاء ليدرس لنا مادة البلاغة، بعد ذلك مادة الأدب المصرى. كان طرازاً من الأساتذة لا يحرص مطلقا على ان يملأ رأسك بمادة علمية، كان حرصه الأول على ان يحول التركيبة العقلية للطلبة الى نمط آخر من التركيب وتناول الأشياء فلم يحدث أن درس البلاغة- التى سماها «فن القول»- بصورتها التقليدية المعروفة من هنا انقلبت محاضرة الشيخ، بعد فترة وجيرة، الى حوار بينى وبينه، لم اقصده، ولم أسع اليه، فهو يعمد مباشرة الى الصف الذى اجلس فيه ويسأل سؤاله المعتاد: اين وقفنا فى المرة السابقة؟ فأرد: ناقشنا كذا وكذا، فيبدأ فى الشرح، ويعود الى الجدل، ويفرض على الدخول فيه! ومع الوقت وجدت نفسى مرهقاً من جداله، فجاء مرة يسأل، فأجبته: لقد انتهينا، خلاص! لم تعجبه الإجابة طبعا، لكنه واصل. هذا يعطيك فكرة انه كما تأثرت أنا به، كان هو حريصاً على هذا التأثير عامداً. ولتعرف شخصيته، كان الاساتذة كلهم يطلبون ابحاثاً فى موادهم، ولا تخرج الأبحاث عن هذه المواد بطبيعة الحال. أما هو فكان يقبل من طلابه ما يقدمونه إليه. وأنا كنت قد بدأت النشر، من السنة الثانية من المرحلة الجامعية، فى مجلة الثقافة التى كانت تصدرها لجنة التأليف والترجمة والنشر، برئاسة الأستاذ احمد أمين وكان اول مقال يحمل عنوان «موازين نقدية» ومنذ ذلك الوقت وأنا اكتب وانشر فى النقد الأدبى وحين جاء موعد تسليم الأبحاث، وسلمت لكل أستاذ بحثه، فكرت: ماذا أقدم للشيخ؟ وراجعت ما سجلته من دروسه فإذا هو ثلاث صفحات. كان واسع الأفق، وكان يدرك انه ليس كل الطلاب الذين يجلسون أمامه علماء وبحاثة، ولبعضهم مواهب إبداعية- شعراً أو قصة او مسرحية.. الخ.

فلماذا يصر على البحث فى شكله التقليدى؟ فليقدم كل طالب عملا فى النشاط الذى يجيده، وتكون درجته بحسب إجادته فى مجاله، فقدم له صلاح عبد الصبور مجموعة من قصائده، وقدمت مقالاتى.. وهكذا.. وكان الشيخ حادا، لاذع السخرية، لكنى لم اعطه الفرصة، فكانت ملاحظته تتصل بعدم إعجابه بإطرائى الشديد للقرن الرابع الهجرى، وكان يتوسم ان يكون هناك اعتدال فى الحكم على الأشياء. لقد عرفت- نتيجة هذه المناقشات- كيف يفكر، وماذا كان يعجبه فى تناوله الأمور، وبأى منطق نتناولها، وبأى اسلوب، فعرفت كيف اخاطبه، وكيف افوز منه بما أريد؟ فقد كان لا يعرف الدرجات الوسط، ولا يعرف البين بين، وكنت اظفر منه بأعلى الدرجات.

أما بالنسبة لسائر الأساتذة الأجلاء، فقد أفدت منهم علما جما، فى اللغة والنحو والفلسفة الإسلامية والمنطق، بل حتى الجغرافيا- التى درسناها فى السنة الاولى- والتاريخ، وبخاصة التاريخ الأسلامى- أفدنا منهم بالتأكيد مادة ثقافية واسعة ومفيدة.

□ **لكن لم يؤثر أحد تأثير أمين الخولى؟**

■ لا، لا أعتقد ان احدا كان له تأثير مثل تأثير أمين الخولى، التأثير الذى تحس به فى عقلك وقلبك وممارساتك. لقد قرر حين شرع فى تدريس البلاغة ان هذا القطاع من المعرفة يحتاج، ليدرس الدراسة العصرية الصحيحة، الى إلمام بمقدمتين: مقدمة نفسية، ومقدمة جمالية. فأصبح ضروريا لمن يريد أن يتحدث فى البلاغة أن يدرس علم النفس، وأن يدرس علم الجمال. والحقيقة أنه كان بهذا يضع الأساس الضرورى لا لدراسة البلاغة فحسب، بل لدراسة الأدب إطلاقا، لأن أى دراسة للأدب تقف برجل فى علم النفس، وبالأخرى فى علم الجمال. وقد أفاد فى هذا كثيرا فيما بعد، بصرف النظر عن انه أو كل تدريس علم النفس الى استاذ فى علم النفس لم يكن مدركا ماكان يريده الشيخ من دراسة علم النفس فى قسم اللغة العربية، فانصرفنا عنه، ولم نفد منه شيئا.

على أية حال فقد كان اهم ما أفدناه من الشيخ هو المنهج،

الدكتور
عز الدين
إسماعيل

فقد كان يلح على فكرة المنهج قبل كل شيء وبعده. موضوع المنهج كان هاجسه الأكبر في كل ما يكتب، وفي كل ما يقول وكل ما يوجه اليه أبناءه في الدراسات العليا.

□□ لفتكم الشيخ، إذن، الى اهمية كل من علم النفس، وفلسفة الجمال، في دراسة الأدب لعلكم لهذا بدأتم بالأسس الجمالية في النقد العربي في رسالة الماجستير؟

■ قبلها- كما أشرت- كنت أكتب في مجلة «الثقافة» وكان ما أكتبه كله في مجال الأدب والفن، وكان هربرت ريد من اشهر نقاد الفن الإنجليز، وكان هناك كتاب في تاريخ علم الجمال من اليونان الى العصر الحديث، لكنه لا يتحدث عما يتعلق بنظرية الجمال عند العرب. وهذا ما لفتني فيما بعد الى ان هذه الفجوة لابد ان تملأ، وأن يبحث الفكر الجمالي عند العرب وانعكاسه في النشاط الأدبي، وهو ما فعلته في «الأسس الجمالية» كما أنني كنت قد شرعت، عقب تخرجي، في كتابة سلسلة من المقالات- بلغت خمسا- تحت عنوان: التفسير النفسي للأدب. لذلك حين عدت في سنة ١٩٦١ لكتابة كتابي عن «التفسير النفسي للأدب» كنت أعود الى موضوع بدأته قبلها بعشر سنوات، لكن بفارق الخبرة، والمعرفة بالنظريات الجديدة. الكتاب جاء بخبرة اوسع بالتأكيد من تلك التي تحققت في المقالات الخمس سنة ١٩٥١ «الأسس الجمالية» سبق «التفسير النفسي»، فقد كان في أوائل ١٩٥٥، فاكتمل بهما مشروع امين الخولي: المقدمتان الضروريتان لدراسة الأدب، علم الجمال وعلم النفس.

لم يكن من الممكن التوقف بعد ذلك، والاكتفاء بأننا حققنا المقدمات الضرورية المطلوبة. لا، في الحقيقة كانت عندي رغبة دائمة في الانتقال والتحول، لا لإنكار ما كان او التنكر له، ولا لافتراض أنه فقد أهميته، ولكن لحقيقة أنا مقتنع بها: أنه لا ينبغي للإنسان أن يحرم نفسه من أي لون من ألوان المعرفة بحجة انه ضد افكاره او ضد ما ينبغي له. من الضروري للإنسان- في رأيي- أن يدخل في ألوان المعرفة المتاحة له كلها، وان يسعى إليها، حتى يجد نفسه باستمرار- ألا يتوقف عند شكل من اشكال المعرفة حقق له في وقت ما الرضا والاكتفاء، فالرضا والاكتفاء ليسا أبديين. كل مرحلة لها ما يناسبها، وما يعطيها الجانب المرضي، لكن لابد من استمرار تجدد المعرفة، وتجددها بأشكال غير مألوفة. وهذا قد يكون اضافة لما سبق وليس نقداً او انكاراً له، أو فقدان الثقة فيه. لهذا لم ينته الأمر عند «مرحلة أمين الخولي»، وكان لابد من العبور الى مناطق أبعد، والكتابات التي جاءت بعد هذا أخذت مجرى مختلفا.

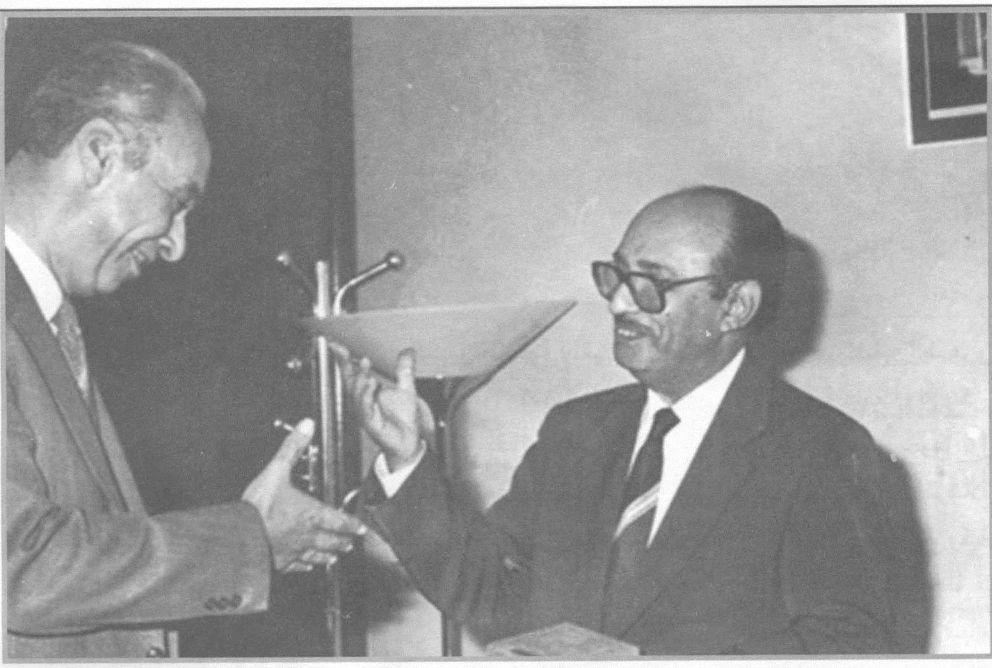
الثقافات الأجنبية

□ **لعل من أظهر ما في كتاباتكم هو هذا الجدل الإيجابي لثقافتكم التراثية، بآثار قراءاتكم الأجنبية.**

بعضها طبعاً كان فيه هذا. كتاب مثل «الأدب وفنونه» الذي ظهر في وقت مبكر أواخر عام ١٩٥٤، يقدم نظرية الأدب بطريقة غير معهودة، أي جمع الأنواع الأدبية كلها برؤية عصرية جديدة في كتاب واحد- لم يكن هذا متاحاً من قبل. وبعد مدة طويلة كتب د. محمد مندور، رحمه الله، كتاباً بالعنوان نفسه. الحقيقة أن صلتي بالثقافة الغربية تعود الى ايام الجامعة. كانت مكتبة الجامعة في ذلك الوقت تتيح لنا قراءة الكتب التي ظهرت حديثاً في الغرب، تعرضها لمدة في مدخل المكتبة لنعرف الجديد، فنستعير ونقرأ في الوقت الذي يقرأ فيه الأجانب الكتب نفسها. لقد كانت رؤية ثاقبة لدور المكتبة الجامعية في ذلك الحين.

□ الى جانب جدل التراث العربي بالثقافة الغربية، وسعيكم الدائب الى تجديد الرؤية بتجديد المعرفة، ما الخيوط الأخرى التي يمكن ان نضع أيدينا معكم عليها في كتاباتكم؟

■ أنا اعتقد انه من اللحظة الأولى التي نشرت فيها كلاماً على الناس، بحيث يكون موضع حكمهم لا من زاوية من الزوايا، أو في حيز ضيق، ولكن في مجلة كانت احد منبرين في الساحة الأدبية العربية كلها، هي مجلة «الثقافة».. التي كانت مع «الرسالة» تستحوذان على الساحة الأدبية كلها- بدأت النشر، ولم يتوقف، ولم يطلب مني التوقف، او ترفض لي مقالة اكتبها، بل صرت احرر باباً هو باب «جولة الفن»، كان يغطي النشاط الفني في القاهرة طوال موسمها- الذي يبدأ عادة من اكتوبر من كل عام- ويشهد معارض فنية تشكيلية، لفنانين مصريين واجانب،



كنت اعرضها مسلحا بقراءاتى فى فلسفة الفن وعلم الجمال، مثل «المجمل فى تاريخ الفن» و«علم الجمال» لكروتشى، كما كنت اغطى المحاضرات العامة التى كان يلقيها اساتذة مصريون او اجانب، كانت تشهدها عادة قاعة «إيوارث» فى الجامعة الأمريكية، او ربما كان الأهم والأكثر فى «الجمعية الجغرافية المصرية». فعلاقتى بالفن التشكيلى اذن تعود الى ذلك الوقت المبكر.

□ وستثمر كتاب «الفن والإنسان» بعد ذلك؟

■ طبعاً، طبعاً فبقدر افادتى من النظرية الجمالية فى الكتابة فى الأدب، أظن ان العكس ايضا كان صحيحاً، اى ان كتابتى عن الفن أفادت من خبرتى بالنظرية الأدبية.

من هنا تأتى هذه الميزة التى يصبح فيها الإنسان عارفاً بالأصول التى تربط أركان الثقافة المختلفة، لأنها فى حقيقة الأمر تتحرك جميعا فى مناخ واحد، مترابطة بشكل او بآخر، وليست معزولة، كما قد نتصور.

الجانب الإبداعى

□ **ما الخيوط الأخرى التى يمكن أن تلفتنا اليها؟**

■ إذا صح ان الإنسان يتأمل فى نفسه احيانا وهو يكتب، وفيما يكتب- وهى مهمة شاقة للغاية! -أظن اننى اميل الى التفكير بروح الدراما. الفكرة والفكرة المضادة تشغلان تفكيرى دائما، حين أنشغل بفكرة تنبت الفكرة الأخرى المضادة فوراً. وهكذا لا أرى الأشياء من وجه واحد أو وجهين، لكن ربما قلبت الأمر على وجوهه المختلفة، وأعطيت كل وجه حقه فى ان يبدو فى كماله الخاص به، حتى يقف الى جانب الوجوه الأخرى بالقوة نفسها.

عند ذلك يكون الأمر قد اتضح: أن «الحقيقة» ليست هذا الوجه أو ذاك فقط، لكنها جماع هذا كله. وهذا ما يفسر اننى لا أقنع بالوقوف عند قضية وقفة نهائية، او بقول الكلمة الأخيرة فى موضوع ما. هذا لا يقنعنى ولا يرضينى. فأنا أبحث، دائما، عن الشىء الآخر، الذى قد يكون مضاداً، أو ناقداً، ربما يكون اكثر أو أقل، لكنه يستحق ان يعرض، وأن يختبر، وأن يدخل فى دائرة المعرفة، حتى لا يصبح هما على كتف الإنسان، ندما على أنه لم يعرف كذا او كذا، وكان يمكنه ان يعرفه حين كان متاحاً للمعرفة، لكنه نكص، وتكاسل، وآثر راحة القلب والعقل. انا اعتقد ان السعى والتعب والكد وراء المعرفة الأخرى امتع، بلا حدود، من أى جلسة للتخفف من أعباء الحياة!

□ **لهذا كنتم تسعون، دائما، وراء كل جديد؟**

- نعم، هو هذا.

■ نعرفكم- الى جانب النشاط الجامعى والعام- شاعرا، كتب القصيدة والمسرحية، فأين كان هذا الجانب من هذا النشاط؟

- ذلك كله كان، خصوصاً بعد تخرجى وانتظامى فى العمل بالسلك الجامعى، على حساب الإبداع الأدبى الشخصى وهو الذى كان قد بدأ فى المرحلة الثانوية فى إطار جمعية الخطابة، كما أشرنا، فقد كنت قد بدأت فى كتابة الشعر فى السنة الثالثة من المرحلة الثانوية، التى تعادل الآن شهادة الإعدادية، واستمر الأمر على ذلك. كان معى بعض الإخوان الذين يكتبون الشعر، وكنا نلقيه فى المدرسة، وذهبت الى الجامعة فوجدت فى كلية الآداب جماعة للشعر، تضم شعراء كلية الآداب، وليس شعراء قسم اللغة العربية وحدهم- من قسم التاريخ أو قسم الفلسفة

الدكتور
عزالدين
إسماعيل

مثلا- وكنا نجتمع أسبوعيا فى المدرج الكبير بالكلية ليلقى كل منا شعره- واحياناً كان يأتى الينا من كلية الحقوق بعض الإخوة الذين لهم صلة بالشعر، وربما أتيح لبعضهم أن يقولوا شيئا من شعرهم. هكذا استمر النشاط الإبداعى بشكل معقول حتى نهاية الدراسة الجامعية، حتى بدأ يتراجع مع بداية العمل الوظيفى شيئا فشيئا، لكن لا أدرى لحسن الحظ ام لسوئه، لم ينقرض تماما. والذى أعرفه جيدا أننى جمعت من شعرى فى ذلك الزمن قدراً لا يقل عن ثلاثة دواوين ولكنها- لحسن الحظ! فقدت منذ وقت مبكر .

□ **فقدت تماما؟!**

■ فقدت تماما! أنا لا أدرى لماذا تضيع أشياء من هذا النوع! لكننى اسلم بأن هذا قدرها، وبأنها ما كان لها ان تظهر! بعد مسرحيتى الأولى التى كتبتها عام ١٩٧٠ تحت عنوان «محاكمة رجل مجهول» شرعت فى كتابة مسرحية اخرى عن «جلجامش» تلك الشخصية الأسطورية التى كانت تطمع فى الخلود شأن الآلهة، كما هو معروف فى الأسطورة لكن هذا لم يكن موضوع المسرحية، فموضوعها كان «الديكتاتور» لو كان «جلجامش» فى عصرنا لكان «ديكتاتورا» من الطراز الأول! وبعد ان كتبت فصلين من هذه المسرحية الشعرية، لا أدرى اين ذهبا لا أثر لهما لم أعثر عليهما ولو بمحض الصدفة، التى قد تلقى فى طريقنا اشياء كنا قد نسيناها من زمن! لكن لم يحدث هذا مع «جلجامش»!

على أية حال، فلى الآن من الأعمال المنشورة- الى جانب مسرحية «محاكمة رجل مجهول»- صياغة شعرية أوبرالية لمسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم، وديوان جربت فيه فن «الإبيجراما» الشعرية هو ديون «دمعة للأسى.. دمعة للفرح».

□ **هذا عن المنشور، هل ثمة أعمال غير منشورة؟**

■ نعم، أجهز الآن لإصدار ديوان الشعر الذى لم ينشر.

□ **دعونا نعد الى صحبة الجامعة، التى نعرف انه برز منها مجموعة من المبدعين.**

■ نعم، كان فى فرقتى صلاح عبدالصبور، وكان منذ البداية قد وهب نفسه للشعر، ولايريد غيره، فما سواه يأتى فى الدرجة الثانية دائما. لم يكن يكترث بالدراسة، والانتظام فيها، وإذا حضر لا يخط حرفا، وإذا اقترب الامتحان كان ينظر فى كراسات هذا أو ذاك من الزملاء. كان لنا زميل اسمه محمد محمود الدش، رحمه الله، وكان من الفيوم، ويقيم فى القاهرة فى سكن يلائمه، وكان منتظما فى الدراسة، ويكتب بشكل جيد وأنيق فكان صلاح يذهب اليه قبل الامتحان بأسبوعين، ويقرأ ما عنده من محاضرات، وينجح! لقد اختار طريق الشعر، وأظن أنه ترك فيه بصمات جيدة.

كان ممن عرف بعد ذلك فاروق خورشيد، وكان يسبقنا بعام، وكان له دور فائق فى تحريك الأشياء: يتحرك وينظم، ويسمع، وينشىء العلاقات- وقد لعب هذا الدور طوال الوقت فى «الجمعية الأدبية المصرية» التى انشأناها فور تخرجنا- دفعة ١٩٥١- من هذه الدفعة، ومن زملاء سبقونا احياناً بثلاث سنوات- دفعة ١٩٤٨- مثل أحمد كمال زكى وعبد الرحمن فهمى- كان فاروق منهمكا، فى ذلك الوقت، فى الضحافة، فالكلية كانت تصدر مجلة أو جريدة، كان هو الذى يتولاها ويكتب فيها، ثم فى جرائد خارج هذا النطاق. حين بدأت الجمعية الأدبية كان لابد من أن يكتب، فبدأ بالقصة القصيرة، تم انتقل الى الرواية، ثم بعد مدة كتب المسرحية.

الدكتور أحمد كمال زكى كان شاعرا معروفا فى اسرة الشعر بالكلية. وكان مبشراً، فى ذلك الوقت، بالاتجاه الرمزى فى الشعر، ويحب الرمزيين، لكنه تعثر بالعمل الجامعى، وبدأ الإبداع يقل، لولا انه انقذ ديواناً وحيداً هو «أناشيد صغيرة».

من الزملاء أيضا كان المرحوم عبدالرحمن فهمى، وكان شخصية خجولا بشكل عجيب، وكان يتحرك معظم الوقت، ونحن طلبة، حاملا عودا، وكانت مشاركته فى جماعة الشعر أن يصاحب بعزفه بعض الشعراء وهم يلقون قصائدهم. كان يقرأ القصيدة ويعزفها، ثم يقف فى الخلف. وكان يعزف واقفا- ليصاحب الشاعر وهو يقرأ قصيدته- لكن طبعا كانت له ميوله الأدبية، غير الشعر، سيمارسها فى الجمعية الأدبية.



وكان يأتى الى اسرة الشعر، كذلك، عبد الغفار مكاوى، وكان مغرما بالشعر، وكان يكاد يقول الشعر، ثم تبين أنه شاعر بالقوة، لأنه ترجم ما ترجم شعرا، كان هو أولى به لو انه قاله ابتداء على كل فكثير من كتاباته يستشعر فيها القارئ بسهولة الروح الشعرية، يكفى أن تقرأ مرثيته فى صلاح عبد الصبور، فهى كتاب شعر، الحقيقة أنه طاقة شعرية، وطاقة إبداعية كبيرة، ولا أدرى حقيقة، لماذا لا يلتفت اليه من هذه الناحية الإبداعية فهو، حتى من حيث الكم، له انتاج ابداعى غزير، شعرا وقصة قصيرة ورواية ومسرحية، كتب هذا كله، وكما ينبغى أن يكتب وأيا كانت المواقف النقدية الممكنة من هذا الإبداع، فهذا شىء آخر، لأن هناك كثيرين ممن كتبوا فى الفنون التى كتبها لم يكونوا افضل منه، بالعكس ربما كانت له هو الأفضلية! مع ذلك، فأنا اعتقد انه، لسبب لا أفهمه، لم يأخذ حقه كما ينبغى، دعنى من مسألة الجائزة ، فالجوائز والتقدير ليست مقياساً، إذ يحصل عليها من يستحقها ومن لا يستحقها! هذه مسألة لا تعطى الإنسان قيمة بينه وبين نفسه- إذا كان صادقاً مع نفسه!- لكن اعتقد انها تحدث فى نفس عبدالغفار مكاوى شيئا من المرارة ولا يستطيع فى كثير من الحالات ان يكتم ذلك، وهو على حق!

لكن هذه أمور تجرى ولا تدرى لها سببا!

◄ ما الدور الذى ترون ان الجمعية الأدبية المصرية قامت به فى حياتنا الأدبية؟

- لابد أن نرى هذا الدور فى اطار الزمن. الجمعية نشطت وأدت دورها خلال عقد الخمسينيات الى أواخر الستينيات. هذه مدة ليست هينة كانت خلالها تمارس نشاطها الأسبوعى فى مقرها بحى عابدين، وكان نشاطا يغشاه كثير من مثقفى البلد فى ذلك الوقت ومن أجيال مختلفة، من أمين الخولى، ومحمد فريد أبو حديد- وكان فى وقت ما رئيسا شرفيا للجمعية- الى عبدالقادر القط، والنويهى، ومحمد غنيمى هلال. عدد كبير اذا اردت ان احصى، فلا يكاد يكون هناك شخص فى الساحة الثقافية لم يأت الى الجمعية، محاضراً أو مشاركا فى المناقشات، أو متابعا، وهذا على مدى عقدين من الزمان كما ان الجمعية طبعت مجموعة من الكتب لأعضائها.

□ **ألم تصدر الجمعية مجلة؟**

■ لا، لم تكن هناك مجلة. كتب فقط. وأظن ان حركة الشعر العربى المعاصر ترسخت فى نشاط الجمعية خلال هذين العقدين.

□ **من خلال صلاح عبد الصبور؟**

الدكتور
عز الدين
إسماعيل

■ صلاح وغيره، كلنا كان له اسهام فى هذا الاتجاه وكان يشارك. هذا لا يمنع طبعاً ان النشاط القصصى والروائى أخذ مكانه فى الجمعية، حين انضم الينا شكرى عياد، وهو من جيل اكبر منا بعض الشىء وكان يكتب القصة القصيرة وظهرت مجموعته الأولى «الطريق الى الجامعة» وبدأ يعرف كاتبا للقصة القصيرة من الطراز الأولى: أحمد كمال زكى ايضا كان يكتب، الى جانب الشعر، القصة القصيرة. وأزعم انه كان يمكن ان يخرج منه كاتب قصة قصيرة منفرد لو انه استمر فى كتابتها بعد ذلك. اما عبد الرحمن فهمى فكان يكتب القصة القصيرة من البداية ثم انتقل الى الرواية بعد ذلك، ثم المسرح. وأنا اعتقد انه كان اكثر توفيقاً واقتداراً فى المسرح، على الرغم من ان كتاباته فى القصة القصيرة لقيت رواجاً كبيراً فى مسلسلات التليفزيون، أو الروايات التى اصبحت افلاماً لكننى اعتقد ان جوهر موهبته يتضح فى المسرح، لسبب اساسى فيما اعتقد هو طراز تفكيره الجدلى، وكذلك السخرية التى تنضح بها كتاباته، السخرية التى تضحك من داخل العقل! وأظن انه لابد من وضع هذا المرح على الخشبة ليعرفه الناس، وتتضح قيمته، فأنا أقدر هذا المسرح بما فيه من الوعى والإدراك السليم لحقائق الأشياء، بعيداً عن الماحكات والسفاسف.

□ **دعنا من فضلكم، ننتقل الى مرحلة أخرى، أو الى تجربة أخرى- فى إطار سعيكم الدؤوب وراء المعرفة الجديدة- هى تجربة مجلة «فصول» التى احدثت دويا هائلاً وقت صدورها.**

■ هذا صحيح، لكن تجربة فصول تجاوزت حدودى، وكانت لها طموحاتها التى فرضتها.

□ **كنتم أول رئيس للتحرير، والمسئول عن توجيهها.**

■ هذا صحيح طبعاً، لكنها تجاوز حدودى بمعنى اننى لم اكن اكتبها وحدى. كان لابد ان تكون هناك مجلة، وليست كتابا، لأن المجلة تخلق الكتاب والباحثين، وتستحث كثيراً ممن كانوا قد فقدوا الثقة فى شىء يثيرهم الى العودة والإمساك بالقلم، والدخول الى قاعة البحث، من جديد. كثير من الناس كانوا قد فقدوا صلتهم بالأشياء، لأن الأشياء لم تعد تستحق، وربما استناموا الى هذا. لكن حين ظهرت مجلة «فصول» أحدثت هذا الدوى فى هذا المناخ الراكد، احدثت حركة، فتنبه كل من كان يظن ان الأمور لا جدوى منها، وأنه لا سبيل الى العودة الى الحياة الثقافية- وجد امامه شيئاً يستحق أن يشارك فيه، لأن توجه المجلة كان يخالف تماماً كل ما كان مطروحاً على الساحة العربية. ربما لهذا استوعبت المجلة نشاط الباحثين لا فى مصر وحدها، لكن فى الساحة العربية كلها. لقد كان المشاركون من خارج مصر اكثر ممن كانوا من داخلها.

هذا يدل على أن العملية ما كانت تحتاج الى تحريك وفتح المجال للناس ليدركوا انه لا يزال هناك أمل، وأن من واجب الإنسان أن يشارك فى تحقيق هذا الأمل. حين تثق فيما هو مطروح، وفى جديته، وأهميته، وقيمته، لن تبخل عليه بجهد تستطيع ان تضيفه اليه. وهذا ما حدث، هؤلاء جميعا كانوا يضيفون الى المجلة افضل ما عندهم، دون مقابل تماماً! الكاتب الجاد حين يجد مجالاً يقنعه، ويجد المنبر الملائم، يتحرك، ويعمل.

□ **من هنا كانت أهمية المجلة، بوصفها «مجلة»؟**

■ نعم أن تكون مجلة وليست كتابا. الكتاب له وقع خاص، وينشغل به الناس لفترة من الزمن، لكن ينتهى الأمر. اما المجلة فأفق مفتوح ونسيج، يستوعب هذا الرأى أو الاتجاه وضده. نجد مقالات مثلا تكرس البنيوية. ومقالات تنقصها. القارئ العربى فى ذلك الوقت لم يكن الأفق امامه مفتوحا على الإطلاق ليعرف الرأى وضده او نقيضه. المجلة وحدها كانت القادرة على فتح هذا الأفق الجديد، لأنها أرحب وأوسع مجالاً من أى كتاب، مهما تكن قيمته.

استقلالية المثقف

□ **لو انتقلنا الى مجال آخر كان لك فيه دور بارز كذلك، فسنسأل أولا: كيف ترون المثقف موظفا؟!**

■ **أنا فاهم ما وراء السؤال من محاذير يشير اليها ضمنا! أى كيف يمكن للإنسان ان يوائم بين عمله بوصفه مثقفا، وعمله بوصفة موظفا، فالمثقف هو، دائما، الوجه الضد- وإذا كنا متفقين على هذا، وأظن ان الناس كلها متفقة على هذا: أن**

المثقف هو الوجه الآخر للسائد والمألوف. هنا تكون المفارقة. لكن أظن أن الإنسان يستطيع ان يحتفظ للثقافة بكرامتها الى أبعد حد، فى الوقت الذى يمارس فيه العمل الذى يوكل اليه، وأنا اظن أن الإنسان حين يصنع ذلك سيفرض نفسه، وليس العكس: أى أن نتصور أنه يرفض من أجل ذلك، لأن احداً لا يملك ان يرفض شيئا ايجابيا، شيئاً فاعلاً، مؤثرا، بأى حجة من الحجج، الا أن يتهم نفسه. فكأن الإنسان إذا ظل محافظاً على خطه الصحيح، لن تكون المفارقة بهذه الحدة التى نتصورها، أو أن المحاذير تحول دون التوفيق فى مثل الأحوال والمواقف.

□ **كنتم فى مؤسستين من كبرى المؤسسات الثقافية فى مصر: هيئة الكتاب، ثم أكاديمية الفنون.. كيف ترى الآن تجربتك فيهما؟**

■ والله أرى ان كل ما فعلته كان طبيعيا.. اى اضافة كانت طبيعية. زمان يريد ان يعطى المكان حقه! حين ذهبت الى الهيئة كانت مجالاً تستطيع ان تتحرك به ومعه الى مجالات لا نهائية، إذا كنت تملك الخبرة بالعناصر التى تعمل بها، وتصور لاستغلال هذه العناصر البشرية والمادية فيها. فأنا عرفت طاقة الهيئة المادية، وكانت كبيرة. وللأسف لم تكن تعمل بكامل كفاءتها. علينا، إذن، ان نعيد الأشياء الى طبيعتها، أن نجعلها تعمل بكفاءتها، وأن يوزع الأفراد، طبقا للكفاءة كل واحد منهم على العمل المناسب له. ومن ثم تستطيع ان تضع خططك بناء على هذا. وإذا احتجت بعد هذا الى استكمال شىء سيكون هذا سهلاً، الاستكمال سهل، لا أن تنشئ من جديد. دار الكتب، مثلا، لها فروع فى احياء القاهرة، وقد تمددت القاهرة بشكل كبير، وهناك أحياء مكتظة لم يكن الكتاب يصل اليها بشكل من الأشكال، وإنشاء مقار جديدة لدار الكتب كان سيكون باهظاً. وكان الحل: ان تذهب المكتبة الى الناس من خلال المكتبات المتنقلة، التى تتيح القراءة والاستعارة، وتمر بالأحياء فى مواعيد دورية وكان من خلال عرض من المركز البريطانى British council الذى عرض أن يعطينا سيارة اضافية اذا اشترينا اثنتين (كان ثمن الواحدة حوالى مائة وعشرين ألف جنيه). ووجدتها فرصة أن يكون لنا اسطول من ثلاث سيارات يجوب الأحياء النائية التى لا يصلها الكتاب. أضرب هذا مثلا على امكان استكمال الأشياء مادمت غير قادر على الإنشاءات الجديدة. اما اذا كان الاستكمال صعباً، فلا بديل إذن عن نموذج جديد، كما حدث فى المطابع مثلا.

هذا كله لا أعدى عملاً إبداعياً، بل عمل تقتضيه طبيعة انك تعمل فى مكان فتعطيه حقه، لا أكثر ولا أقل!

□ **نقدر لكم تواضعكم! لكن ننكر، مثلا، ان قوائم الانتظار التى كانت تتراكم فى الهيئة لسنوات قد بدأت تقل وترى الأعمال النور، والمخزون الراكد بدأ يصرف.**

■ هذا ليس تواضعا، هذه هى الحقيقة. أنا ذهبت الى الهيئة وكانت تصدر ثمانين عنوانا فى السنة، موزعة على فروع المعرفة المختلفة، بما فيها التراث. واستمر عملى فيها ثلاث سنوات، كافحت العناصر المعوقة- وهذا واجبى- وتركتها وهى تصدر ثلاثمائة عنوان. طبعاً هذا ليس كافيا، ليس شيئاً يفخر به الإنسان، لأن المفروض أن تخرج الهيئة ثلاثة آلاف عنوان.

لكنك تعمل ايضا فى اطار مالى له شروط وقواعد، وحسابات قاسية فى **وزارة المالية لا تضع فى حسبانها الدور الخاص للهيئة التى عليها ان توفر الكتاب للناس دون حساب للربح والخسارة.** لكن يظل عليك ان تقاتل هذا كله لتستنقذ ما يمكنك أن تنقذه وتمضى فى مشروعك مادمت تتحمل مسئولية المكان، او تعتذر وتقول: لا أستطيع!

□ **فماذا عن الأكاديمية؟**

■ **لم تكن الأكاديمية فى ضميرى. بمد مرور ثلاث سنوات** فى الهيئة وجدت انها أخذت شكلا: الأقسام العلمية فى الهيئة بدأ يكون لها دور، حتى الأقسام التى لم يكن احد يسمع بها بدأت تكون منتجة. مثلا، قطاع التاريخ، قطاع التراث، حتى قطاع الترميم فى دار الكتب كان يقوم بعمله، بل وأعمال تجارية ايضا. حينئذ قلت لنفسى: ليس من الضرورى ان اقضى بقية عملى فى الحكومة فى هذا النوع من العمل، انا اعود الى عملى فى الجامعة، ويكفى ما فعلت. وطلبت من الوزير محمد عبد الحميد

الدكتور
عزالدين
إسماعيل

رضوان ان يعفينى بعد أن انجزت المهمة التى كان على ان انجزها. حاول اقناعى بالبقاء فلم اقتنع، قال: اذن تذهب الى الأكاديمية، د. سمحة الخولى أنهت مدتها، وليس لدينا من يحل محلها، فقبلت ان اذهب الى هناك.

تجربة الأكاديمية ليست غنية على كل حال. لقد ذهبت فوجدت الأشياء قد «تكلست» وثبتت على تصورات، لا أستطيع ان اقول مبادئ، لكن قواعد لا معنى لها. كان كل شىء خاملا، وتحريكه كان معجزة. وجربت اكثر من تجربة لتحريك هذا المناخ وتغييره، بمعنى تغيير التصورات التى تحكمه. وبدأت بأن الذين يعملون فى الأكاديمية أساتذة، أى يعملون، والأستاذية تقتضى المعرفة، والمعرفة تتجدد باستمرار، ولا تثبت على شىء، فكيف تحرك هذا الجو، وتنشىء فيه هذا المعنى. فكرت فى ان تصدر الأكاديمية مجلة علمية، هى مجلة «الفن المعاصر» على اساس ان الأكاديمية تضم «مجموعة من المعاهد، يختص كل واحد منها بفن من الفنون. المسيطر على أذهان الناس هناك أنهم فنانون، وأننا لا ينبغى أن نطلب من الفنان أكثر من أن يكون فنانا لكنهم أيضا معلمون وينبغى أن يعرفوا أحدث ما وصلت إليه هذه الفنون من معرفة وتطور فقلنا نبدأ بالمجلة لتخلق نوعا من الحمية والغيرة، من جهة، ونبطل حجة أنه ليس هناك منبر علمى ينشر أبحاثهم، وبدأنا وعانيت فى إخراج هذه المجلة معاناة فظيعة، وقلت كل عدد تكون فيه ندوة تضم عددا من الموجودين ليتعلموا الدخول فى دائرة النقاش والفكر والفكر الآخر والجدل والمناقشة فتنشأ عن ذلك الحماسة المطلوبة، وكنا نعيد صياغة هذه الندوات ليخرج منها موضوع يقرأ فكنا كمن ينبش كومة بإبرة.

ومع ذلك لم أكن أيأس، فكل بداية صعبة، وخلق منخ علمى يقنع فيه الناس بأن الأكاديمية تعنى علما وفنا معا، كان مسألة صعبة.

على أى حال فكما قلت فى البداية هى تجربة لم تكن موفقة، ولا أحتفظ لها فى نفسى بذكريات لا جميلة ولا قبيحة.

□ **يعنى غير المجلة..**

■ لم يكن ممكنا، المعوقات البشرية كانت مترصدة ترصدا بشعا، وعملت على أن تتلف أى مشروع تريد أن تقوم به من أساسه.

عذرا ربما كانوا يظنون أنك دخيل عليهم.

ربما ظنوا هذا، علما بأننى لم أكن دخيلا، أنا كنت أدرس فى معهد الفنون المسرحية سنة ١٩٥٧ ـ ١٩٥٨ منتدبا فى ذلك الوقت، مثل معظم الذين كانوا يدرسون فيه ثانيا أننى عندما ذهبت إلى الأكاديمية لم أذهب موظفا بل ذهبت أستاذا فكنت أدرس فى أكثر من معهد فى الدراسات العليا. لكن، على أى حال كنت أشعر أنى عبء عليهم.

المشهد الثقافى الحالى

□ **أستاذنا، كيف ترون الحياة الثقافية الآن؟**

■ لعلى أفهم أيضا ما ترمى إليه بالسؤال، أنا أرى أنها كلما أدلهمت كان هذا مدعاة للتفاؤل لأنها دائما تنفرج، ولابد أن تنفرج، فلا مجال لليأس من أن «تظل» الكلمة للثقافة و«تظل» لها الفاعلية والتأثير.

□ **«تظل» أم «تصبح» لها الكلمة والتأثير؟**

■ لا تظل لأنها تمارس الآن بشكل أو بآخر فى موقع ربما لا يبدو أنه موقع ثقافة لكن الثقافة كما قلنا هى الصوت الآخر، فإذا كان هناك الصوت الآخر فهو صوت الثقافة. إننى أعتقد أن الخوف من الثقافة شىء لا يمكن إنكاره، أو التغاضى عنه، وليس معنى هذا إلا شيئا واحدا هو أن الثقافة فاعلة ومؤثرة وأنها أخطر ما تكون فى فعلها وأثرها على المجتمع وليس عبثا أن تكون فى منظور بعض الناس شيئا لابد من مقاومته لكن مع هذا فهم لا يستطيعون قتلها، إنها بذرة فى النخاع لا يمكن أن ينقرض، بل تحارب وتقاوم إلى أن يتعب الطرف الآخر.

□ **نخشى أن تتعب هى؟**

■ لا الثقافة لا تتعب ولماذا تتعب؟ إنها ليست أنا ولا أنت ولا هذه المجموعة أو تلك بل هى مفهوم معنوى قائم فى حياة الجماعة شاء من شاء وأبى من أبى قد تضرب أو تكبت أو تبعد، أو حتى تخفق وتهمش لكنها لا تنقرض!

تصور مجتمعا بغير ثقافة، لا يكون مجتمعا على الإطلاق، إذن فى أشد حالات التشاؤم نرى بصيصا من الأمل فى أن يكون للثقافة الصوت الأعلى.

□ رأينا أنكم كنتم من شهود حركة تغيير جذرى فى الشعر العربى الحديث بل شاركتم فيها، وفى رعايتها نقديا.. حدثت تغييرات فى الثلاثين عاما الأخيرة خلقت فجوة بين الشعر والتلقى فكيف ترون هذه القضية؟

■ التطورات أو الأشكال الأخيرة من الأداء الشعرى والتى قد تبدو غير ملائمة للتلقى العام الذى اعتاد الشعر بصورة معينة هى نفسها قد أخذت تتراجع وتنحسر شيئا ما، بمعنى أن أصواتا من الأصوات الشعرية التى كنت فى حقبة سابقة قريبة نسبيا فى مستوى الخصوصية، أى تحتاج إلى ثقافة شعرية من نوع خاص جدا حتى يستقبله وينفعل به. هذه الأصوات، أمام التغيير الذى حدث ويحدث الآن، تغيرت.

لو نظرنا إلى بعض القصائد التى نشرت لهم فى الآونة الأخيرة فى الصحف والمجلات لوجدتها تستخدم خطابا جماهيريا يريد أن يتحدث إلى أكبر قطاع ممكن من الجمهور القارئ.

الشعر يستجيب فى مراحل لصورة تلائم المباشرة والكفاح والنضال والثورية والتمرد والوقوف فى الجانب الآخر بشكل حاد، أو فى أحيان أخرى يبتعد ويدخل قوقعة التجريب والبحث والتقصى والاختلاف ليست هناك إذن حالة ثابتة يظل الشعر عليها إلى ما لا نهاية. الشعر كيان مرن، نوع من التفاعل التلقائى يتحول بالأشياء بالضرورة إلى واقع متجانس يجعل الشعر والواقع على وئام، يجعل الشعر موائما للواقع ويجعل الواقع مستجيبا للشعر.

□ نعرف أن للمسرح فى نفسك مكانة خاصة؟

■ صحيح المسرح له فى نفسى وضع خاص، لكن بعد النكبة التى حدثت نحن محتاجون إلى بعض الوقت ليلتقط المسرح أنفاسه أنا أعتقد أن المسرح أهم فعل ثقافى جماهيرى يمكن أن يحدث لأن خطابه مباشر، ولأنك تكون مع البشر الناس يذهبون إلى السينما وربما يتأثرون بما تقول لكنهم يدركون أن هذا فيلم شيء مرسوم ويتحرك على الشاشة.. أما على المسرح فبشر من لحم ودم نواجههم ويواجهوننا فالوضع هنا مختلف.

والمسرح لابد أن يجد نفسه بشكل أو بآخر فهو من الفنون التى لا تتنازل عن حقها، لأنه حتى بعيدا عن الأجهزة الرسمية التى ترعى المسرح يمكن للمسرح أن ينهض بدون أدنى ارتباط بهذه المؤسسات الرسمية، ويمكن أن ينشأ بأشكال مختلفة جدا وتطوعية مطلقة من الذين يحبونه، والناس يحبونه، ويتفانون فيه.. إلا إذا كانت المؤسسات الرسمية المنوط بها رعاية هذا النشاط، من اليقظة والتنبه والعقلانية بحيث تمنح هذا القطاع حقه فى أن يكون على المستوى، وأن يكون مفتوحا لكل التجارب الممكنة.

□ مشكلة المسرح، **فيما أتصور أنه يتشكل من جهود عناصر مختلفة غياب أحدها أو ضعفه يمكن أن يعوق الكاتب،** الممثل، المخرج، الإمكانات المادية من أماكن للعرض وأموال.. إلخ.

■ ومع ذلك تحتال هذه العناصر المختلفة على هذا القصور **الذى يمكن أن تعانيه بأن تصنع المسرح الذى يقوم على قدراتها وعلى ما تملكه من طاقة فى إنجازه: المؤلف يمكن أن ينشأ إذا كان هناك مكان وحين يوجد المكان والمؤلف يتحرك المخرج،** وتجتمع حوله طائفة من الممثلين، وهكذا فهؤلاء كما قلت يحبون المسرح ويتفانون فى إنجازه حتى لو تنازل عن الإبهار المكلف، واكتفى بالجوهر لأن الجهاز ينسى ويبقى الموضوع فى أذهان الناس.

□ قلة النصوص ربما تكون أبرز هذه المشكلات؟

■ النصوص موجودة وكثيرة ذكرت نصوصا كثيرة لعبدالغفار مكاوى، فضلا عن ترجمات عبدالرحمن فهمى. فاروق خورشيد لم يقدم له إلا «حبظلم بظاظا»، وتراث المسرح المصرى واسع وهناك كتاب الآن قادرون على أن يغزوا المسرح بكتاباتهم.

□ مكانة الرواية فى الأدب العربى الآن، وهل احتلت مكان الشعر حقا؟

الدكتور
عزالدين
إسماعيل

■ يمكن أن يستجيب كل وقت لتلقى الأدب بطريقة معينة، أى أن يميل الناس إلى القراءة المسلية والرواية، لا شك أكثر تسلية من ديوان شعر، فالرواية حتى لو كانت رمزية مثلا، ففيها سرد وحكاية وشخصيات.. إلخ، وهذا أيسر وأكثر إمتاعا للقارئ العام من قراءة ديوان شعر لكن هذا لا يعوق الشعر عن الظهور كتابة ونشرا وربما قراءة أيضا.

▹ اتحاد الكتاب

□ **كيف ترون اتحاد الكتاب الآن؟**

■ أظن أن اتحاد الكتاب اتجه فى الفترة الأخيرة لأن يأخذ دوره. لقد ظل مدة طويلة فى حالة كمون، لا هو موجود ولا غير موجود، آنذاك لم يسع كثير من الكتاب لعضويته ولم يكونوا حريصين على هذه العضوية. أعتقد أن هذه الظاهرة اختفت تقريبا، وكثيرون بدأوا يفكرون بأهمية هذا الكيان، وأهمية الانتماء إليه.

وهو كيان لابد أن يكون فاعلا فى المجتمع ويكون مؤسسة حقيقية للأدباء والكتاب.. إلى أى مدى يتجه القائمون على الاتحاد الآن وفقا لهذا التفكير: أن يصبح الاتحاد مؤسسة ثقافية من الطراز الأول، وهذا معمول به، ليس فى البلاد العربية فحسب بل فى اتحادات الكتاب فى الخارج أيا كانت تسميتها، ولابد أن تتجه الحركة داخله، ومنه، إلى النمو فى هذا الاتجاه، أن يجعل من نفسه كيانا فاعلا ومؤثرا فى الحياة الأدبية بكل الطرق الممكنة، ولا يكتفى بأن يكون - كما كان فى البداية - مجرد نقابة أو شىء يشبهها.. أن يقوم بعمل النقابة شىء مقبول ولا بأس به، لكنه، أساسا، مؤسسة ثقافية فاعلة.

وتجربة إخراج مجلة «ضاد» هى بداية هذا الاتجاه، المجلة يمكن بطبيعة الحال، نقدها، وتصويبها، وتحسينها، والتقدم بها لكنها بداية واعدة لا شك فى الاتجاه الصحيح.

- شكرا لكم أستاذنا الجليل واعذرنا على إرهاقكم.

تواريخ فى حياة أ.د. عزالدين إسماعيل

١٩٢٩/١/٢٩، الميلاد بحى حدائق القبة بالقاهرة

مايو ١٩٥١، التخرج فى قسم اللغة العربية - آداب القاهرة «الليسانس الممتازة»

١٩٥٤ الماجستير، فى موضوع: الأسس الجمالية فى النقد العربى، بإشراف أ.د. مهدى علام، ومناقشة د. محمد خلف الله أحمد، د. عبدالقادر القط.

١٩٥٩ الدكتوراة فى موضوع: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى بإشراف د. مهدى علام، ومناقشة د. سهير القلماوى ود. عبدالقادر القط ١٩٧٢ - ١٩٧٤ وكيل كلية الآداب جامعة عين شمس لشئون الدراسات العليا والبحوث.

١٩٧٧ - ١٩٧٨وكيل كلية الآداب جامعة عين شمس لشئون الطلاب

١٩٨٠ - ١٩٨٢ عميد كلية الآداب جامعة عين شمس بالانتخاب

١٩٨٢ - ١٩٨٥ رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٥ - يناير ١٩٨٩ مدير أكاديمية الفنون.

جوائز

١٩٨٤ القلم الذهبى - اتحاد كتاب يوغوسلافيا

١٩٨٤ جائزة التقدم العلمى - الكويت

١٩٨٦ جائزة الدولة التقديرية - مصر

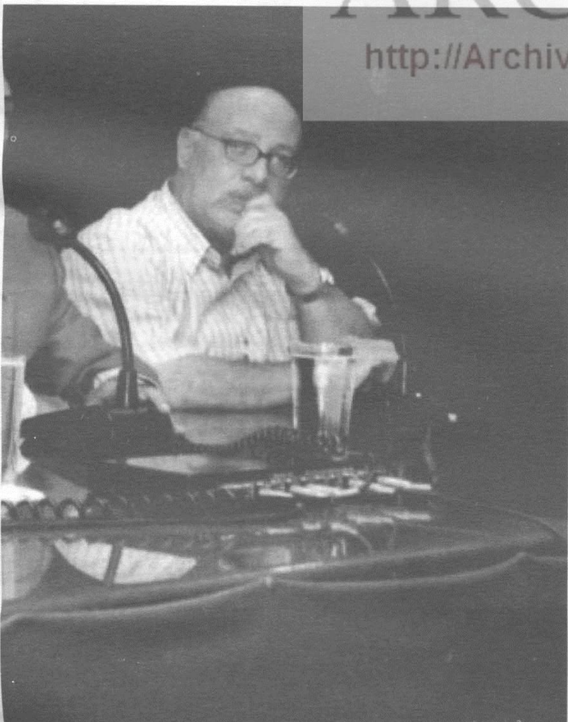
١٩٨٧ جائزة مهرجان المربد «صدام حسين» - العراق.

٢٠٠٠ جائزة الملك فيصل العالمية - المملكة العربية السعودية

الكاتب الروائى والمسرحى فتحى سلامة

الشفاهية وتداخل الأزمنة

الدكتور حسام عقل



فتحى سلامة

مازال فن الترجمة فى الأدب العربى الحديث يظفر بمزيد من التحولات الواعدة، وينعطف بوعى إلى جدل الأسئلة النقدية الكبيرة، خصوصا تلك المتصلة بعلاقة السرد بـ «الزمن» فى تجلياته الإيقاعية والتشكيلية. وهى القضية التى تجذرت فى فلسفة «هايدجر» وتبلورت لاحقا على نحو أكثر نضجا فى تنظيرات الناقد الكبير «بول ريكو» الذى أراق الضوء بكثافة على هذه العلاقة الجدلية العميقة التى تصل التجربة السردية بالتجربة الزمنية.

الكاتب
الروائى
والمسرحى
فتحى سلامة

وقد قدم «فتحى سلامة» فى سياق رحلته القصصية، نمطا محكم النسيج من السيرة الذاتية فى تجربته الفريدة التى عنونها بـ «النيل يجرى فى دمى» التى جسد فيها شريحة دالة من تجربته الذاتية مقتنصا لحظات استثنائية بطبيعتها، وهى اللحظات النادرة التى كان يفيق فيها فى الفترات البينية الكثيفة التى تخللت تجربة المرض داخل المستشفى الكبير بـ «لندن»، حيث أجريت له مجموعة من العمليات الجراحية الدقيقة تراقص فيها فى الوعى شبح الموت والتمعت الأسئلة المصيرية الكبيرة بألقها وجدلها وصوفيتها الرهيفة، ليتخلق فى رحابها هذا النص الأدبى الفريد الذى أملاه «فتحى سلامة»، بصورة شفاهية، وسجل على أشرطة أعيد تفريغها، كتابيا، لاحقا لتقدم، فى نهاية الأمر، نمطا خاصا من الترجمة الذاتية يعرف، اصطلاحا، بـ «الترجمة الذاتية الشفاهية» وهو نوع أدبى مستحدث يحل ضيفا جديدا، فى سيمائه وملامحه على رقعة الاجناس الأدبية فى الأدب العربى المعاصر، برغم أن تاريخ هذا النوع بعامة «أى السيرة الذاتية فى جملتها» يمتد على رقعة زمنية رحبة تربو على سبعة عقود، منذ أملى عميد الأدب العربى د. طه حسين ثلاثيته الرائعة «الأيام» عام ١٩٢٦، حيث اكتسب هذا الجنس الأدبى مزيدا من العمق والاختمار عبر رصيد زاخر من النصوص «السيرية» من مثل «البئر الأولى» لجبرا إبراهيم جبرا و«رحلة جبلية» لفدوى طوقان و«أصداء السيرة الذاتية» لنجيب محفوظ و«ها أنت أيها الوقت» لأدونيس. وقعت «النيل يجرى فى دمى» فى جزأين كبيرين، واتخذت صورة المشاهد السردية المتلاحقة الدالة، تخللتها مساحات كبيرة من «المونولوج الداخلى» التى انطرحت فيها النجوى الذاتية باسطة مظلتها على الأبعاد الثلاثة للزمن، ماضيا وحاضرا ومستقبلا، على نحو تداخلت فيه الأزمان، فى كثير من الأحياء، وانبهم معه معنى الحدود الفاصلة زمنيا.

وفى كل مرة كان الراوى يطرح الوقائع والأحداث فى صورة شتات منتشرة من الرؤى، يعيد تجميعها دائما عند المشهد ذاته: البطل ممدا على فراشه فى المستشفى الانجليزى وقد احتبس صوته وتداخلت صور الماضى والحاضر فى تفاعلات دالة.

اكتنز النص، فى بنيته العامة، بتطريزات مجلوبة من «أدب الرحلة» فقد سمح الإطار المكانى للأحداث بتخلق مشاهد قصصية فريدة تحمل معنى التعرف والارتياد والكشف لبقعة مكانية جديدة، هى «الأراضى الإنجليزية» بملامحها وقاطنيها وتقاليدها الثقافية المعتقة، كان الراوى فيها يخلق من الفتات مقاطع وصفية مقارنة مطولة، فحينما تزجره الممرضة الإنجليزية عن أن يخالط بقية المرضى، بـ «جفاء إنجليزى غبى» - بتعبير الراوى - يقفز المتن السردى، برشاقة، من الخاص إلى العام مستطردا فى إشارات مطولة إلى جفوة الإنجليز وبرودهم»! وهذا النهج فى السباحة من الخاص إلى العام ومن الذاتى إلى الموضوعى ترخص فى بزوغ معنى المقارنة الحضارية بين ثقافتين وانتعش معه الرحلة واختراق «الآخر»، فيها وتمثلا.

وقد دفع الراوى بـ «الزمن»، على نحو ما ألمحنا، إلى منطقة شديدة السيولة انماعت فيها الحدود، ففى الليلة الخامسة بعد العملية الجراحية الثانية وصل البطل، فى الآلام المرضية المبرحة، إلى حافة «اللاوعى» حيث تراخت قبضة العقل وتعطل الوعى وتشوش الزمن، وسطعت هذه التقنية الخاصة فى الكتابة التى أطلق عليها «الكتابة الأوتوماتيكية»، وهى الكتابة التى تتمازج فيها المشاهد وتتدخل الأزمان وتنثال معطيات النص فيها مباشرا من العوالم الداخلية المواراة، فبدلا من أن يصف الراوى معالم الشخوص التى تكتظ بها غرفة العمليات، ركب ثبج الخيال محلقا فى فضاء «الفانتازيا» ضاربا بجواره فى عمق التاريخ الفرعونى، ومشيرا فى التماعات دالة إلى «كانو» و«إخناتون» و«سينوتا» الذى يقود العربة المسلحة قبل أن يرتد ثانية إلى زخم التاريخ السياسى بين «الديمقرطية» و«الإسلامية» و«التطبيق الاشتراكى» «بحلوه ومره». على نحو يتماهى فيه معنى «المعاندة المرضية» للبطل والوطن معا. ويصبح المدد على طاولة العمليات، طوع العلاج، كيانا

هوليا يراوح بين صورتى البطل والوطن.

وقد أفاد «فتحى سلامة» من حصاد الخبرات الصحفية المتراكمة فوظف فى الفصل الخامس تقنية «الريبورتاج» الصحفى، منوعا فى طرائق الحكى، طارحا سؤالا ماكرا على عدد من الشخصيات المعروفة: «كم فتاة أحببتها؟» فتنوعت إجابة شخصياته ففيما أجابه «يوسف جوهر» و«توفيق الحكيم» بوضوح لاذ «نجيب محفوظ» بالإجابات المراوغة!

تخترق النص مساحات رحبة من «التناص» تتوزع، بالقسطاس، على مقاطع الاستهلال والختام، ففى بعض مقاطع الاستهلال يتألق تناص ساطع باستدعاء لغة «المازنى» اللاذعة بجرسها وعمق مايستوطنها من حزن يستتر خلف لذع المفرقة، وفى الفصل السادس يستدعى الراوى من عبق «القصة القرآنية» مشهد «قابيل وهابيل» محيلا إلى فكرة «الغيرة المشتعلة» والاندفاع الغريزى نحو «حواء».

وإن شئنا نسقط على النص طائفا من التحليلات الأسلوبية المتخللة لمستويات الأداء اللغوى «وتحديد ما يعرفه الأسلوبيون بالتحليل المعجمى» فسنجد أن ما تسميه الدراسات الأسلوبية المعاصرة «اللفظة - المفتاح» «KEY WORD» يتمثل فى كلمتى «ينبوع» وينابيع». وهما كلمتان تظفران بمعدل تكرارى لافت فى سيرة «فتحى سلامة» بما يشى برغبة عميقة فى استلهام التراث الممتد، منطلقا ومسارا، وأن جلبة الروافد الحضارية الخارجية، على تعددها وتنوعها، لا تحول دون «العودة إلى الينابيع» التماسا للأمان والدفء.

وقد حاول «الراوى» أن يطمر «الصنعة الفنية»، بدقتها ومهاراتها ويدها الصناع، تحت طبقات كثيفة مموهة من التدفق الحكائى العفوى الذى يمنحنا واجهة تلقائية، فى مظهرها الخارجى فحسب، وساعده على ذلك قيام «البنية الحكائية» على سرد الملاحظات وإملائها من الذاكرة على طريقة «تداعى المعانى» ولعل هذا النهج المتلبس بالازدواج قد منح النص قدرا من السيولة وطواعية الحركة ولكنه لم ينقذ طائفة من المقاطع السردية من «عرض» السيولة المنفلتة ذات الطابع الفوضوى أحيانا وهو «عرض تحول إلى «مرض» فى بعض الأحيان «أو بالأدق بعض المقاطع» حيث قفز من قصة «قابيل وهابيل» و«المرأة اليونانية الزائرة» و«جدران المستشفى» إلى جده «سيد» الذى كان يعمل فى «شركة قناة السويس» وبدأت القفزات شديدة الاتساع مفتقرة إلى سند الانتقال أو «الربط السببى» فى بعض المقاطع والفقر. ولا يبعد أن تكون هذه «القفزات الحكائية» المتدفقة بعفو المعانى المتدعية، حاملة نوعا من أنواع التأثر بـ «أدب السمر والمنادمة» فى التراث العربى، حيث عهدنا فى النهج الحكائى «لأبى حيان التوحيدى» مثل هذه القفزات الواسعة المتلفعة بعباءة الطبع والصنعة معا.

ومن الإنصاف القول إن الإملاء الشفاهى وإعادة تفريغ الأشرطة يسمحان، هونا ما، بقبول هذه الفجوات. فالراوى منخرط فى عمليات الاجترار من الذاكرة والاسترجاع العفوى، حيث كان يقطع رحلة الاسترجاع الداخلى، «دخول ممرضة تغير كيس الدم»، بما سمح ببروز حركتين فى النص تصطخبان وتتحركان بالتوازى: «حركة الداخل، الناهضة على الاسترجاعات الذاكرة واستدعاءاتها و«حركة الخارج» القائمة على رصد الواقع الخارجى ومسرحها المستشفى الإنجليزى بلندن.

وسيكون هناك قسم من مساحات الاتفاق أو الاختلاف لحمتها وسداها نوع الذوق القرائى ونمط الخلفية المعرفية التى تنهض عليها عملية التلقى لترجمة ذاتية على هذه السياقة الفنية، وثمة جدل نقدى ضاف ينتظر ما يتصل بهذه التجارب السيرية؛ نعنى «اللغة» و«البناء» ووثاقة العلاقة العضوية بالأصل التراثى البعيد أو هشاشتها غير أنه يظل صحيحا أن السيرة الذاتية لفتحى سلامة تضيف للحراك النقدى الدائر حول فن الترجمة الذاتية مزيدا من الرواء والتجدد.

الدكتور مدحت الجيار:
سيرة نقدية

الناقد الكبير الدكتور مدحت الجيار، أستاذ النقد الأدبى، ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة الزقازيق أحد النقاد المصريين المتصلين بالأدب العربى فى الوطن العربى كله. وأحد المتصلين بالنقد العربى والغربى بصورة تجعل نظريته النقدية ومنهجه النقدى يعطى خصوصية للنص الأدبى العربى عن غيره من النصوص التى يمكن تطبيق هذا المنهج عليه فى آداب غير عربية.

فهو مؤمن بما يسمي البنيوية الأسلوبية فى معالجة النص الأدبى العربى حتى يفيد من العلوم العربية التقليدية النحوية واللغوية والبلاغية بالإضافة لما يقدم من فهم للنظرية والمنهج الغربى الحديث، بما يتفق وطبيعة النص الأدبى العربى لأن النص المكتوب بلغة ما لابد أن يعالج من خلال تقاليد وعلوم هذه اللغة.

والناقد الدكتور الجيار أحد أفراد جيل نقدى لم يبق منه إلا أفراد يعدون على أصابع اليد الواحدة وميزة هذا الجيل الذى نسميه حتى الآن جيل مجلة فصول أنه تبنى مناهج النقد الأدبى الحديث ولم يتخل عن علوم لغته وبلاغتها لإيمانه بقيمة هذا التراث العربى فى صناعة الحاضر الأدبى والنقدى.

◆ الدكتور شكرى عبد المجيد الطوانسى ◆

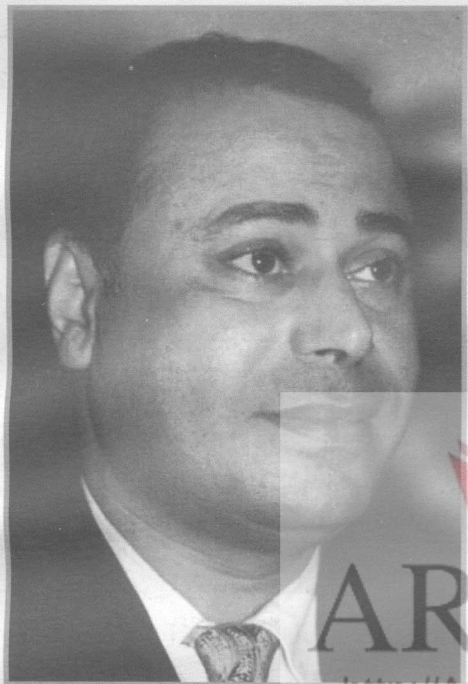
ولد الدكتور مدحت الجيار فى (١٩٥٢/٥/١١) وحصل على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى عام (١٩٨٤) وقد تدرج فى وظائف الجامعة - جامعة الزقازيق- إلى أستاذ مساعد الأدب الحديث (١٩٩١) ورقى إلى أستاذ النقد الأدبى عام (١٩٩٦) وعين فى العام نفسه رئيسا لقسم اللغة العربية بكلية التربية جامعة الزقازيق.

ويتميز الدكتور الجيار منذ تخرجه حتى الآن باتصال مباشر ومستمر بالحركة الأدبية والنقدية . وله ممارسة طويلة بالعمل العام. فهو عضو مجلس إدارة أتيليه القاهرة (نائب رئيس- أمين صندوق- سكرتير عام) وعضو مجلس إدارة اتحاد الكتاب (أمين صندوق ١٩٩٦) وعضو لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة.

وقد حصل على دبلوم فى أصول التدريس (١٩٨٣) ودبلوم قانونى فى حقوق الملكية الفكرية من اتحاد المحامين العرب (٢٠٠١) ومعه دورات فى التدريب وتدريب المدربين من جامعة الزقازيق.

مثل جامعة الزقازيق واتحاد الكتاب ووزارة الثقافة فى مؤتمرات دولية خارج مصر فى جمهورية تشاد، وسوريا، وليبيا والجزائر وتونس، كما مثل اتحاد الكتاب فى حضور مناقشة قانون الاتحاد ومشكلات اللغة العربية فى لجنتى: النقابات والثقافة والسياحة بمجلس الشعب المصرى.

يكتب الشعر والمسرح والنقد الأدبى ويمارس الترجمة. وينشر فى جميع المجلات المختصة فى مصر والعالم العربى منذ تخرجه حتى الآن ولذلك هو عضو مؤسس فى



الدكتور مدحت الجيار

بعض الجمعيات الثقافية مثل جماعة الفجر، التأسيس الثانى لأتيليه القاهرة وجمعية النداء وعضو فى جمعيات نادى القصة ، دار الأدباء.

له عشرون كتابا فى النقد الأدبى، وعشرات البحوث والمقالات المنشورة فى الدوريات المختصة ، والمؤتمرات المصرية والعربية والدولية.

ويصدر الناقد الكبير الدكتور مدحت الجيار فى رؤيته النقدية للأدب العربى (قديمه وحديثة) عن تصور نقدى لا يفارق البعد الاجتماعى والتاريخى والجمالى وهو يركن فى هذا إلى منهج مركب من البنيوية التوليدية والأسلوبية، بحكم تخصصه فى النقد والبلاغة وممارساته العديدة للنقد الأدبى فى مستوياته النظرية والتطبيقية.

الدكتور مدحت الجيار: سيرة نقدية

والدكتور الجيار يفهم الظاهرة الأدبية ومكوناتها كعلاقة جدلية بين النص والواقع والمبدع ليظهر النص الأدبى استجابة جمالية وانعكاسا جوهريا وحيويا للواقع. ويضع الدكتور الجيار الظاهرة الأدبية فى سياقها الأدبى والثقافى والحضارى. وتمثل مصطلحات: الظاهرة، النص، المبدع، المتلقى، الواقع، الرؤية، الموقف، التشكيل الجمالى والفنى واللغوى مفاتيح مهمة لفهم تجربته النقدية التى تستمر حتى الآن، منذ عام (١٩٧٧) أى استغرقت أكثرمن ربع قرن ، تطورت فيها الأدوات، وتعددت فيها الرؤى، والموضوعات والظواهر. لكنه آثر أن يحفر ويعمق هذه البنيوية الأسلوبية، وما يساعدها فى إظهار البنية الأم العميقة فى النص الأدبى. صحيح لا يظهر ذلك فى كل عناوين كتبه، لكن أكثر العناوين دالة على هذا المنهج ابتداء من دراسة النص السردى الروائى والمسرحى ثم النظر الحضارى والاجتماعى والسياسى للشعر العربى القديم ثم الحديث.

ولم ينس الدكتور الجيار رواد النهضة إذ درس الطهطاوى والبارودى وشوقى وعبدالرحمن شكرى وابراهيم عبد القادر المازنى وعباس محمود العقاد بل نشر للمازنى مالم ينشر من قبل وأعاد نشر : الشعر غاياته ووسائطه، وشعر حافظ، ورحلة الشام، ورحلة العراق ووصل إلى رصد تاريخى للشعر والمسرح العربى فيما بين التراث الإسلامى والعربى وبين ماهو موجود فى القرنين التاسع عشر والعشرين ليصل فى نهاية المطاف إلى مقدمة فى عالم النص.

هكذا ينمو الدرس النقدى والبلاغى من خلال تعميق المنهج النقدى والنظرية النقدية التى تسنده.

وقد كان يحكمه فى هذا طموح نقدى لا يزال فاعلا فى معرفة مسيرة الشعر والسرد والنقد والبلاغة العربية ليرى كيف يمكن أن يكون الشعر العربى انعكاسا متولدا عن بنية أكبر هى الحضارة العربية ذات العمق الإسلامى ، وعلى مدى ما يحمل النص العربى من قيم وتقاليد دالة على ذلك بهدف المساهمة فى حيوية الإنسان والواقع والحضارة التى يرتد اليها المبدع والنص والناقد جميعا.

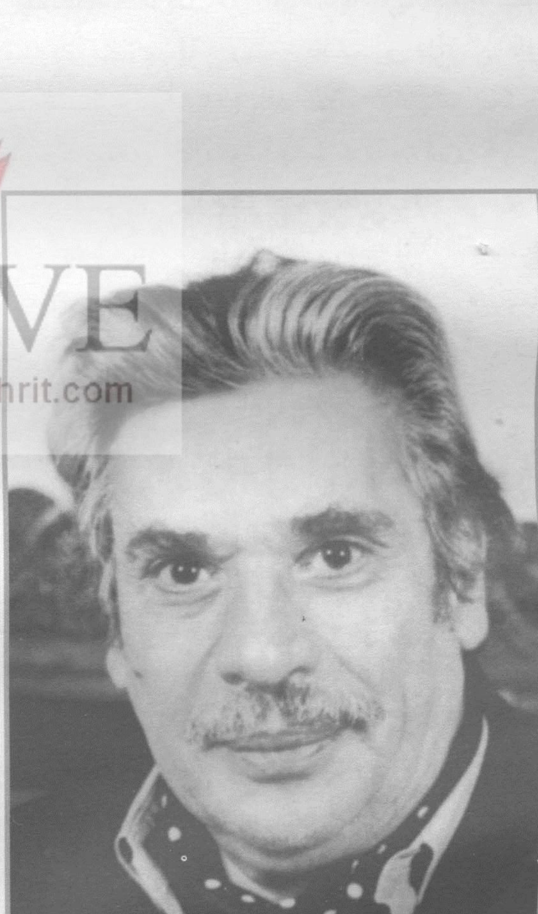
وقد انعكس هذا المنهج النقدى على تلامذته فى الجامعات المصرية وخارجها. ولم يقف عند تأليف الكتب فقد أشرف الأستاذ الدكتور مدحت الجيار وناقش من الرسائل الجامعية أكثر من أربعين رسالة فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الزقازيق بين ماجستير ودكتوراة.

وقد تبنى الاستاذ الدكتور مدحت الجيار خطة نقدية بحثية لتغطية ظواهر ومبدعى الشعر والسرد العربى الحديث. ولا تزال هذه الخطة فاعلة وقد غطت أسماء كبيرة فى الشعر والسرد الحديث منها صلاح عبدالصبور، ومحمد أبوسنة وعفيفى مطر فى الشعر ومنها بهاء طاهر ويوسف القعيد وجمال الغيطانى وعبدالحكيم قاسم وجار النبى الحلو ونجيب محفوظ... إلخ من الساردين المصريين إلى غير ذلك من ظواهر الشعر والنثر العربى المعاصر- فهى بحق مدرسة نقدية متميزة فى جامعة الزقازيق تنضم إلى غيرها من مدارس جامعات القاهرة وعين شمس والإسكندرية.

إن ترشيح الناقد الكبير الأستاذ الدكتور مدحت الجيار لجائزة الدولة للتفوق، هو تفعيل لدوره فى الحياة الأدبية المصرية التى أمضى فيها عمره منذ تخرجه.

فاروق خورشيد ..
فى ذكراه

◆ الدكتور جابر عصفور ◆



فاروق خورشيد الذى حلت ذكرى رحيله الأولى فى صمت معيب، علم من أعلام الثقافة العربية فى مصر . فإنجازاته الأدبية فى القصة القصيرة والرواية وأدب الرحلات وأدب الطفل والدراما الإذاعية والتأملات الذاتية فضلا عن دراساته عن المسرح والقصة والأدب الشعبى والإعلام جعلته جديرا بما وصل إليه من مكانة فى وجدان المثقفين العرب وعقولهم الذين عرفوا كتاباته ودراساته ، وتأثروا بإبداعاته ، أو استمعوا إليه صوتا قويا متميزا فى الإذاعة المصرية خلال سنوات مدها الناصرى ونبضها القومى الذى تجسد فى صوت فاروق خورشيد ، جنبا إلى جنب أبناء جيله الذين تركوا أعمق الأثر فى نفوس المستمعين على امتداد العالم العربى لما يقرب من عقدين من الزمان : حسنى الحديدى ، جلال معوض ، نبيل بدر ، صلاح زكى ، أنور المشرى . ولذلك كان من الطبيعى مع الانقلاب على المشروع القومى أن يبعد فاروق خورشيد عن الإذاعة المصرية التى كان قد وصل فيها إلى منصب كبير مذيعين ، ومدير لإذاعة الشرق الأوسط ثم إذاعة الشعب.

وقد كوفئ على ولائه القومى للزمن الناصرى بأن نقل إلى وزارة الشئون الاجتماعية التى لم يحتمل الإقامة فيها إلى النهاية، فاستقال منها سنة ١٩٨٣ ليتفرغ للكتابة والإبداع الذى وهب له حياته، فكافأته الكتابة كالإبداع بما جعله يحظى بالاحترام والحب من القراء الذين شعروا به قريبا من عالمهم، معانيا ما يعانون منه من مشاكل الظلم والفساد والاستبداد وقمع الحريات واختلال ميزان العدل الاجتماعى. ومن المؤكد أن اشتراك فاروق خورشيد (المولود سنة ١٩٢٨) فى الأحلام الأدبية والهموم القومية مع عدد من زملائه فى جامعة القاهرة، خصوصا الذين زاملهم وزاملوه فى قسم اللغة العربية وغيره من أقسام كلية الآداب التى تخرج فيها سنة ١٩٥٠، كان وراء تجمعهم الذى أخذ اسم " الجمعية الأدبية المصرية " التى كان لها دورها المتميز وتأثيرها الحيوى فى الثقافة المصرية ومن ثم العربية لأكثر من عقدين من الزمان، وكانت البداية سنة ١٩٥١ فى بيت محمد كامل حسين أستاذ الأدب المصرى والفاطمى فى جامعة القاهرة الذى تحلقت حوله مجموعة الشباب التى ضمت إلى جانب فاروق خورشيد صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن فهمى وعبد الغفار مكاوى وعز الدين إسماعيل وأحمد كمال زكى وغيرهم من أعضاء المجموعة التى انتقلت بعد وفاة محمد كامل حسين إلى نادى المعلمين، حيث استضافهم الكاتب الشهير فى ذلك الوقت محمد فريد أبو حديد الذى وجدوا عنده التشجيع والرعاية، إلى حد أنه أوكل إليهم إصدار مجموعة من أعداد مجلة " الثقافة " تجسيدا لرؤيتهم الجديدة فى الإبداع والفكر. فأصدروا أعدادا متميزة تؤكد مواهبهم الصاعدة التى أبرزها فنيا حامد ندا.

وكانت نهاية التجربة سريعة، فقد قلق المشرفون على " لجنة التأليف والترجمة والنشر " التى كانت مجلة " الثقافة " تتبعها تحت رئاسة أحمد أمين من جرأة الشباب التى أغضبت الشيوخ، فتوقفت الرعاية، واضطرت المجموعة إلى البحث عن مقر مستقل لها، تمارس فيها نشاطها، وعثرت على المقر فى شقة متواضعة بالدور الأرضى فى بيت قديم فى شارع " قولة " فى حى " عابدين " وقد شهد هذا المقر سنوات الازدهار الأولى للجمعية، كما شهد صدور دواوين صلاح عبد الصبور ومسرحية " مأساة الحلاج "، والإبداعات القصصية المتميزة لعبد الرحمن فهمى الذى لم يفه النقد الأدبى حقه الذى هو جدير به إلى اليوم، وكذلك صدور الأعمال النقدية الأولى لكل من أحمد كمال زكى وعز الدين إسماعيل وفاروق خورشيد نفسه الذى أثار ضجة كبيرة فى الحياة الثقافية عندما أصدر كتابه " فى الرواية العربية " الذى أثار أساتذة الأدب الكبار أمثال محمد مندور.

وقد انتقل مقر الجمعية فى مطلع السبعينيات إلى شارع " عرابى " وواصلت نشاطها بعد تحول المناخ السياسى اثر وفاة عبد الناصر، وواجهت صعوبات متعددة، انتهت بها على ترك المقر، والانتقال إلى مكتب فاروق خورشيد الخاص فى باب اللوق. وقد استضاف الجمعية فى مرحلتها الأخيرة، وظل كما كان دائما الدينامو المحرك والراعى المتقد حماسة وحبا للجمعية التى ضمت إلى الطليعة المؤسسة أسماء جديدة، وأجيالا متعددة، وجمعت بين أجيال أساتذة المؤسسين وزملائهم وتلامذتهم على السواء. ولا تزال " الجمعية الأدبية المصرية " فى وعى الذين حضروا أنشطتها فى الستينيات، وشاركوا فى أعمالها فى السبعينيات والثمانينيات، مقرونة باسم فاروق خورشيد الذى أعطى للجمعية من وقته وجهده واخلاصه ما لم يعطه واحد من أعضائها ولولاه شخصيا لانفك عقد هذه الجمعية الذى ظل محافظا على استمرار

فاروق خورشيد .. فى ذكراه

لقاء أعضائها إلى سنواته الأخيرة.

ولم يكن ذلك غريبا على فاروق خورشيد المتعدد المواهب والاهتمام والأدوار، فالرجل بدأ عمله الوظيفى إذاعيا واعدا واستمر فيه بنجاح كبير، فى الوقت الذى عمل فى الصحافة، واستهل عمله الإبداعى بكتابة القصة، بصفته واحدا من أبرز أبناء جيل الخمسينيات الذى جاء بعد جيل نجيب محفوظ، وظل له طابعه الخاص الفريد سواء فى رؤيته للعالم أو فى أسلوب كتابته. وظل شعلة نشاط متقدة من الإبداع الذى أثمر فى القصة القصيرة مجموعات " الكل باطل " و" القرصان والتنين " و " المثلث الدامى " و " حبال السأم " و "كل الأنهار " و " زهرة السلوان "، كما أنتج فى الرواية " سيف بن ذى يزن " و " مغامرات سيف الدولة " و " على الزيبق " و خمسة وسادسهم " و " حفنة من رجال " و " على الأرض السلام " و"الزهراء فى مكة " و " الزمن الميت ".

وكتب للمسرح مسرحياته " أيوب " و " المسألة " و " حبظلم بظاظا" و " ثالثا وأخيرا " و"حديقة المر "، وذلك بالإضافة إلى عدد كبير من الحلقات والمسلسلات الإذاعية. وكانت رؤيته القومية ذات الطابع الإنسانى بارزة فى كتابته، لا يفارقها حلم البحث عن الحرية والعدل، والألم لغياب هذين النجمين اللذين تضىء بهما الحياة، وذلك فى انحياز واضح إلى أبناء الشعب الكادحين الذين انحاز لهم فاروق خورشيد إبداعا وفكرا، فكتب عن آلامهم وآمالهم ومشكلاتهم رواياته ومسرحياته، كما كتب عن ميراثهم الشعبى الذى اهتم به اهتماما كبيرا، جعله واحدا من أهم دارسى التراث الشعبى على امتداد العالم العربى. وقد تجاوبت رؤيته القومية مع انحيازه إلى طبقات الشعب التى أبدعت إبداعا جماعيا سيرا وحكايات وأغانى، ما دفعه إلى تأكيد أصالة فن الرواية، وتأكيد أنه فن عربى خالص، لم نستورده من الخارج كما أراد أن يصور لنا المتعصبون للثقافة الغربية، وإنما هو فن أصيل فى تراثنا، نبع من ميراث السرد القصصى للأطفال وعشرات الحلقات الإذاعية، فضلا عن كتب عدة من مثل " فن كتابة السيرة الشعبية " و " عالم الأدب الشعبى العجيب " و " الجذور الشعبية للمسرح العربى " وغيرها.

وقد ظل التجاوب بين الرؤية القومية فى الإبداع والانحياز إلى قضايا الجماهير الكادحة فى مواضيع الكتابة والدراسة علامة دالة على فاروق خورشيد الذى ظل مخلصا لأفكاره القومية، حتى فى زمن التخلى عن المبادئ القومية. ولذلك لم يوقفه عن الإيمان بمبادئه الأصلية ما ناله من اضطهاد، بل مضى فى عمله الإبداعى والبحثى، مواصلا بذل الجهد فى الميادين التى أحبها. وتحمل نتيجة ما آمن به فى نبالة وكبرياء، وظل معتصما بمكتبه، يؤلف ويبدع، ويندفع إلى التدريس عندما يطلب منه ذلك، فيتزايد عدد حوارييه وتلامذته الذين لم يبخل عليهم فى العطاء، لكن من غير أن يتخلى عن عزلته التى لم يخرج منها إلا عندما أقنعناه نحن أصدقاءه بالترشيح لاتحاد الكتاب، فحظى بأصوات الكثيرين الذين يعرفون قدره، وتولى رئاسة الاتحاد الذى رعاه بالحماسة القديمة التى أخذ الزمن ينال من وقدتها، فظل يقاوم المرض بالإصرار نفسه الذى ظل يقاوم به اختلال الأوضاع الذى أطاح به من عمله الإذاعى الذى أحبه كل الحب. ولم يتوقف عن المقاومة، فتركنا فى السابعة والسبعين من عمره الملىء بالإنجاز، مخلفا فينا ألم الحزن ومرارة الفقد.

ولا عوض لنا نحن الذين أحببناه واحترمناه سوى أنه ترك لنا من إبداعاته ودراساته ما سيجعله باقيا بيننا وبين الأجيال الآتية بعدنا.

محطات فى حياة فاروق خورشيد

× مواليد مارس ١٩٢٨ القاهرة. توفى ٢١ / ١ / ٢٠٠٥

× حاصل على ليسانس آداب قسم اللغة العربية من جامعة القاهرة ١٩٥٠

× رئيس اتحاد كتاب مصر، مقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، أستاذ الأدب الشعبى بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، عضو المجلس الأعلى للثقافة، عمل بالتدرس، بالإذاعة المدرسية، بوزارة المعارف، بالإذاعة المصرية قسم المذيعين حتى منصب كبير المذيعين، بالبرامج الثقافية حتى منصب مراقب مساعد البرامج الثقافية، صوت العرب، وحدة النصوص، مدير إذاعة الشرق الأوسط، مدير إذاعة الشعب، البرنامج الثقافى بالإذاعة، خبير أول بوزارة الشئون الاجتماعية، ثم استقال عام ١٩٨٣

× درس فى الجامعات التالية أستاذا منتدبا : كلية الآداب / التربية جامعة المنيا ٧٧ / ١٩٧٨ مادة الحضارة، مادة الأدب الشعبى، كلية الآداب وكلية التربية ٧٨ / ١٩٧٩ مادة أدب جاهلى، مادة الحضارة، مادة الأدب الشعبى، مادة مناهج البحث، كلية الألسن جامعة عين شمس ٧٨ / ١٩٧٩ مادة المقال، مركز رواد الثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة مادة الأدب الشعبى ٧٩ ٨٢/ / ١٩٨٣، الجامعة الأمريكية. مادة أدب شعبى، مادة قصة معاصرة ٨١ / ١٩٨٨ كلية الآداب جامعة صنعاء اليمن، مادة الأدب الشعبى ٨١ / ١٩٨٣ ، خبير مركز التدرب الإذاعى ببغداد ٧٩ / ١٩٨٠ ، معهد الفنون المسرحية بالكوت ١٩٧٥

× أستاذ غير متفرغ : كلية الآداب جامعة الزقازيق١٩٨٤ أستاذ متفرغ للدراسات الإعلامية المتخصصة : المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون ٨٤ / ١٩٨٦ و ٩٠ / ١٩٩٩.

× نال جائزة الدولة التقديرية فى الآداب ١٩٨٩ ، وسام الآداب والفنون ١٩٨٩، وسام الجمهورية ١٩٦٤ ، جائزة الدولة التشجيعية عن القصة الروائية ١٩٦٤ ، جائزة جامعة المنيا لأحسن روائى ١٩٨٤، درع جامعة صنعاء ١٩٨٥، شهادة تقدير الجامعة العربية للفنون والإعلام والثقافة ١٩٨٦ درع فرقة الأصدقاء المسرحية بالخرطوم ١٩٨٧، درع جامعة الزقازيق ١٩٩٦، درع الاتحاد العام للصحفيين العرب ١٩٩٦ ، الشهادة الذهبية لأحسن كاتب من مهرجان القاهرة الثالث للإذاعة والتلفزيون ١٩٩٧

× له مجموعات قصص : الكل باطل، القرصان والتنين، المثلث الدامى، حبال السأم، كل الأنهار، وزهرة السلوان.

× له روايات : سيف بن ذى يزن، مغامرات سيف بن ذى يزن، على الزبق، خمسة وسادسهم، حفنة من رجال، وعلى الأرض السلام، الزهراء فى مكة، الزمن الميت، ملاعيب على الزبق، روايتان (إنها تجرى إلى البحر. والبحر ليس بملآن).

× وله فى الدراسات : محمد فى الأدب المعاصر، فى الرواية العربية، بين الأدب والصحافة، فن كتابة السيرة الشعبية، أضواء على السير الشعبية، هموم كاتب العصر، مع المازنى، عالم الأدب الشعبى العجيب،السيرة الشعبية العربية، الجذور الشعبية للمسرح العربى، فى الأصول الأولى للرواية العربية، أدب السيرة الشعبية، المجذوب، معادن الجوهر.

× وفى المسرح : أيوب، المسألة، حبظلم بظاظا، ثالثا وأخيرا، حديقة المر، مسرحيتان (رع بغضب القنبلة).

× ومن أدب الكلمة : كلمات فى الحب والأسى، حديث النفس.

× ومن أدب الرحلات : فى بلاد السندباد.

× ومن أدب الطفل : مغامرات فى إفريقيا، مولد بطل، عبلة والصبى المقاتل، السيف والكلمات، ذات الهمة، الأميرة المنتصرة، الزير سالم، مغامرات المهرج قشمر، الأميرة ذات الشعور والمارد، الجنى والكلب المسعور، على بابا والأربعين حرامى، كنوز الجبل، معروف الإسكافى، الجنى الطائر، الجوهرة والملك الطماع، الخاتم المسحور، وملك الجان، الغراب الأسود والحلم.

من سلطة الثقافة إلى ثقافة السلطة

من البديهى القول بوجود علاقة جدلية بين الثقافة والسلطة، ولتحديد آفاق هذه العلاقة لابد من استحضار الحد المعرفى للطرفين، ومن ثم يمكن الوقوف أمام آفاق العلاقة، ورصد مساراتها ذهابا وعودة، ومصطلح السلطة موغل فى العمق التراثى الإنسانى، بل يمثل واحدا من حفريات هذا التراث الذى صاحب الإنسانية منذ بواكيرها حتى يومنا هذا، وما بعد هذا اليوم.

◆ الدكتور محمد عبدالمطلب ◆

(١)

ومن الممكن متابعة المصطلح فى التراث العربى، حيث نلحظ أن المادة اللغوية (سلطة) تدور حول: (القهر والتسلط والتحكم)، سواء أكان هذا التسلط خارجيا أو داخليا، وقد عبر عنترة عن هذا التسلط الداخلى فى حواره مع الأمير شأس بن زهير:

ياشأس لولا أن سلطان الهوى

ماضى العزيمة ما تملك عنترا

ويذهب أبوهلال العسكرى إلى أن (السلطة) ذات طابع شمولى، وأنها عندما توضع فى يد السلطان، فإنها تعنى: «قوة اليد فى القهر للجمهور الأعظم، وللجماعة اليسيرة أيضا».

وتتصل المادة اللغوية (باللسان) والقدرة على الإفصاح، والرجل السليط: الفصيح الحديد اللسان، ورجل سليط: طويل اللسان.

كما تتصل المادة (بالحجة والبرهان) يقول الله فى كتابه الكريم: «ولقد أرسلنا موسى بآياتنا وسلطان مبين» (هود ٦٩)، ويقول: «وما كان له عليهم من سلطان» (سبأ ٢١) : أى حجة، ويقول: «هلك عنى سلطانيه» (الحاقه ٢٩) : أى: حجتى، وسمى

السلطان سلطانا لتسلطه.

ويتسع مفهوم السلطة ويتنوع تبعا لمراكزه الرسمية والواقعية والعرفية، وتبعا لمؤسساته التى تفرض سلطتها على من ينتمون إليها، أو من يتعاملون معها، وقد ذكر أبوحيان التوحيدى بعضا من هذه المؤسسات التى عاصرها، فمنها: ديوان الجيش، وديوان بيت المال، وديوان التوقيع، وديوان الخاتم، وديوان الفض (أى فض الكتب المغلقة المختومة) ، وديوان النقد والعيار، ودور الضرب، وديوان المظالم، وديوان الشرطة، والأحداث، وهناك توابع عرفية لهذه المؤسسات تستمد سلطتها منها مثل : باب العين (خراج العين)، وباب التقادير (أى تقدير ما تخرجه الأرض، وباب التواريخ، وإدارة الكتب، ومجالس الديوان).

أما فى العصر الحديث، فإن مثل هذه المؤسسات المركزية والفرعية لايكاد يحصيها عد، وكل منها - على حدة - يمثل سلطة مستقلة، وتصعد مجموع السلطات وصولا إلى السلطة العامة أو العليا، وهى المنوط بها تخطيط شئون الحياة فى مستوياتها المختلفة، وما كان من الممكن أن تمارس مهمتها إلا باستحواذها على قدر محدد من السلطة التى تحكم علاقتها بالجمهور، ومن ثم تسيطر على مجمل تصرفاته ومعاملاته خلال إحاطته بكم وافر من القوانين والإجراءات التى تحاصر حريته فى إطار (النظام).

ولأن هذه المؤسسات أصبحت مساوية (للنظام) العام الملتحم بأفراد المجتمع. فقد تشبعت بطابع ثقافى، لأن مهمتها المركزية ضبط المسلك للجمهور المتعامل معها، أو المستفيد منها، أو المنتمى لها - على نحو من الأنحاء - واللافت أن كثيرا من الأفراد المنتمين لمؤسسات السلطة يسعون إلى امتلاك سلطة خاصة بهم، بل إن الأفراد الخارجين عن نطاق السلطة يسعون أيضا لأن تكون لهم سلطتهم الخاصة، فالجار يحاول أن يفرض بعض سلطته على جاره، والشريك يحاول أن يفرض بعض سلطته على شريكه، وقل مثل ذلك فى علاقة القرابة والنسب فرديا وجماعيا.

واللافت - أيضا - أن هذه السلطات الفردية تصعد إلى أفق الجماعية خلال ظهور الجماعات الخاصة، والأحلاف الفئوية: الاجتماعية والسياسية والثقافية، برغم عدم امتلاكها سلطة تنفيذية خاصة بها، ويمثل الخروج عليها نوعا من التمرد المرفوض للوائحها وأعرافها.

وفى تصورنا أن مثل هذه المؤسسات أوغل فى السلطوية، لأنها تعتمد الأعراف والتقاليد أكثر من القوانين المحددة المعالم، فهناك تجمعات: (الكتاب) و(الشعراء) و(الصحفيون) و(الفنانون)، وغيرها من التجمعات والأحلاف التى يزدحم بها واقعنا الحضورى، والتى تظلله بكم هائل من السلطات المتعاونة حينا، والمصادمة حينا آخر.

مفهوم السلطة - إذن - يتجاوز مفهوم سلطة الدولة بركائزها الراسخة: السلطة التشريعية، والسلطة القضائية، والسلطة التنفيذية، أى أن السلطة أصبحت هيكلا من القوى المتعددة فى مستوياتها وفئاتها ومناطق نفوذها.

والمفترض أن يكون بين السلطات المختلفة نوع من التناغم أو التصالح، لكنها فى بعض الأحيان تتصارع وتتصادم حسب استراتيجية كل مؤسسة، وحسب أدواتها التنفيذية، وهو ما يتنافى مع منظومة الدولة المتكاملة التى تحتضن مجموع الأفراد وتسوسهم اجتماعيا واقتصاديا وعلميا وثقافيا.

(٢)

والملاحظ أن كل سلطة تتخذ لنفسها رسوما وإجراءات تعطيها قدرا من الهيمنة الصاعدة والهابطة معا، إذ المألوف أن تأتى السلطة من الأعلى للأسفل، لكنها - فى مراحل معينة - تنعكس من الأسفل للأعلى، وبخاصة عندما تمتلك السلطة الدنيا قدرا من المهارة الخادعة والذكاء الخبيث.

وقد تأخذ السلطة مسارا أفقيا، حيث تتبادل السلطات المتوازية بعض إجراءاتها، كما تتبادل بعض مناطق نفوذها،

من سلطة الثقافة إلى ثقافة السلطة

لكن هذا التبادل السلمى قد يتحول إلى نوع من الصدام والتنافس الذى ينتهى بسيادة مؤسسة على أخرى، وقد يستفحل هذا الصدام ليتحول إلى فوضى سلطوية يكون ضحيتها الأولى الأفراد التابعين لها، والجماعات الخاضعة لهيمنتها.

نصل من هذا كله إلى أن مفهوم السلطة قد اتسع، وتداخلت ملامحه، ومع هذا التداخل غابت ملامح الممنوع والمباح، والمحلل والمحرم وأصبحت الملامح خاضعة للمزاج الخاص لرجال السلطة وحرصهم البالغ على ترسيخها بكل الوسائل المتاحة دون حرج من اختراق الحدود الحمراء، ولا يكاد يتغير المزاج الخاص إلا عند ظهور ملامح مضادة فى التمرد أو المقاومة، عند ذاك تستحضر السلطة مستنداتها الشرعية، بحيث يصبح التمرد نوعا من العبث الانتحارى.

وتسعى السلطة إلى تأكيد شرعية مستنداتها ببعض المستندات الاجتماعية والعرفية ذات الحدود الواضحة وصولا إلى أهم هذه المستندات، وهى المستندات (الثقافية)، إذ إنها يمكن أن تستوعب غيرها من المستندات، ومن ثم تصبح الثقافة بذاتها لها عمقها الزمانى والمكانى، ولها استيعابها الفردى والجماعى، ولها مستوياتها الظاهرة والخفية، ولها إجراءاتها المباشرة، وغير المباشرة.

إن حضور السلطة الثقافية يستدعى بالضرورة استحضار مفهوم الثقافة، وهو مفهوم يتحرك بين الاتساع والضيق البالغ، وعندما يتسع يلاحق كل ما يتصل بالحياة فى مناحيها المختلفة: الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية والتاريخية والأسطورية والشعبية والجمالية، أى أن الثقافة بناء مركب يحتوى العقيدة والمعرفة والفن والقانون والعادات والأعراف والتقاليد، أو لنقل: هى الإنسان الكلى داخليا وخارجيا، داخليا فى فطرته بمكوناتها الغريزية والمكتسبة، ثم انعكس ذلك خارجيا فيما يضيفه هذا الإنسان على ما حوله ومن حوله، معنى هذا أن فطرية الإنسان هى ثقافته الأصيلة.

واللافت أن المرجعية المعجمية تكاد تتوافق مع هذا الوعى بمفهوم الثقافة، إذ إنها تعتمد (الفطنة ودقة الفهم، ولابد أن يكون المثقف ضابطا لمحتوياته، وقائما بها، وهذه المحتويات هى جملة المعارف من ناحية، وجملة الاحتياجات من ناحية أخرى).

وفتح الذاكرة على الموروث العربى يشير إلى أن عناصر السلطة الثقافية قد تشابكت فى واقعة ثقافية إبداعية اخترقت الزمان والمكان ، هى واقعة (الشعر) بوصفها صناعة ثقافية، يقول ابن سلام: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان».

إن فطرية الثقافة ليست بالأمر السهل البسيط، وإنما هى مركب معقد، وبحكم هذا التعقيد تدخلت فى المسلك البشرى العام والخاص، وشكلت علاقته بما يراه ويسمعه ويقوله ويصنعه خلال وسائل الاتصال التقليدية أو المستحدثة.

وهذا المفهوم الموسع الذى طرحه كثير من الباحثين قديما وحديثا، يقابله مفهوم محدود ومحدد فى أن الثقافة هى (كل ما هو جميل وغير ضار وممكن فصله عن السياسة، كاللغة والأدب، والفنون، والعادات المحلية»، ويضيف البعض إلى ذلك (العقلية السحرية) التى تلازم العقلية المنطقية، بل إنها تغلبها فى بعض الأحيان.

وسواء قلنا باتساع مفهوم الثقافة، أو ملنا إلى تضييقه، فإن طبيعة الثقافة (حرية الحركة) فى كل الاتجاهات: الأمام والخلف، الأسفل والأعلى، الخارج والداخل، ولا يحكم طبيعة هذه الحركة إلا أمران: التذكر والتصور، أى أنها رد فعل للذاكرة والمخيلة على صعيد واحد.

ذلك أن الذاكرة تعمل على احترام النموذج واستعادته بكل وظائفه، وبخاصة عندما تهتز ملامحه بفاعلية التدهور الثقافى العام، وليس المطلوب من الذاكرة بعث نماذج ثقافية ماتت أو آخذة فى الموات، وإنما إحياء الجذور الثقافية القديمة لاستنبات ثقافة جديدة.

أما المخيلة فإنها تعمل على استحضار الغائب ووضعه فى إطار (الاحتمال) وتوظيفه بوصفه طاقة جمالية لا ترتبط بالأنا الفردية، وإنما ترفعه إلى أفق الجماعية، أى أن المخيلة تحول الـ(أنا) إلى (نحن).

(٣)

فى حديثنا عن السلطة تناولنا السلطة المركزية وتوابعها الفرعية، وهو الأمر نفسه فى الثقافة، فهناك الثقافة المركزية التى رصدنا أهم ركائزها، وهناك الثقافة الفرعية التى تستمد شرعيتها من الخصوصية الحاضرة فى تحولاتها المستجدة بوصفها تنويعا على الثقافة المركزية. وهو تنويع يعتمد التوافق حينا والتخالف حينا آخر مع الثقافة المركزية، وربما كان ذلك واضحا مع اختلاف الأجيال وتمايز الطبقات، والاختلاف مع الأجيال يكون - غالبا - فى النوع، والاختلاف مع الطبقات يكون - غالبا - فى الدرجة.

ولعل هذه المخالفة كانت وراء مقولة بعض الدارسين عن أننا نعيش زمن ازدواج الثقافة بوصفها ناتجا لازدواج الحضارة، وهو ما نلحظه فى اللغة والعادات، وخطورة هذه الازدواجية أنها تحمل قيما فى المفاضلة على الرغم من أنها محايدة فى أصلها الموروث، أو فى هوامشها الوافدة.

نخلص من هذا إلى تحول الثقافة إلى سلطة ، ولابد أن تستوعب مجموع خواص شعب، ومجموع اهتماماته حتى تمتلك القدرة على تحديد نظام حياته فى إطار حدوده المكانية، وفى ضوء أعرافه وتقاليده، وهنا لابد أن نستحضر ركيزة الدين، بوصفها ركيزة مركزية، على أن يكون فى الوعى دائما أن الثقافة أوسع من الدين، لكن من الخطأ إقامة عازل صلب بينهما، لأن هذا العازل قد يؤدى إلى تضخم المؤسسة المدنية فتسعى للتغلب على المؤسسة الدينية، وقد يحدث العكس فتتضخم المؤسسة الدينية، وتسعى للاستحواذ على سلطة على سلطة خاصة بها، ومن خلال هذه السلطة تصدر الأحكام، وتأخذ حق المصادرة على العقول والقلوب، وعلى المصرح به والمضمر.

وفى تصورنا أن هناك مفارقة أساسية فى هذا السياق، ذلك أن الدين له ثبات فى عنصرين مهمين: العقيدة والعبادة، بينما التغير يمكن أن يلاحق العنصر الثالث: المعاملات، بينما هذا الثبات لا يتوافر فى المنظومة الثقافية جملة، لأن عناصرها المتباينة يؤثر بعضها على بعضها الآخر سلبا وإيجابا، وكل تغير فى عنصر، يمتد أثره فى العناصر المجاورة أو التابعة له، ويمكن القول إن هذا التغير ربما لا يكون واضحا فى بدايته، لكن مع مرور الزمن وتوالى الوقائع تتجلى التغيرات دون أن يمحو التغير آثارا سابقة تماما، ومن المؤكد أن التغير يكاد ينحصر فى أضيق نطاق أمام بعض الركائز فلا يمسها إلا مسا خفيفا، كما هو الأمر فى ثوابت اللغة، وثوابت القرابة والنسب، وثوابت الانتماء الوطنى والقومى.

وبرغم ما قلناه عن الثابت والمتغير فى الثقافة فإن تحقق مفهوم الأمة لا يكون إلا إذا توافرت مجموعة من الثوابت الثقافية المؤسسة على ذاكرة هذه الأمة بحيث يكون من الصعب على الروافد الثقافية الوافدة أن تمحوها، أو تغيرها تغييرا جوهريا.

لكن الملاحظ أن التهديد الخطير لسلطة الثقافة يتأتى من ظواهر التطور الحضارى المتلاحق بمحموله (التخصصى) ، لأن هذا المحمول يعمل على إنشاء مجموعات ثقافية تخصصية، وهو ما يساعد على إظهار (التفكك الثقافى) الموازى لتعدد التخصصات، والموازى لتعدد الفئات والطبقات بكل امتيازاتها التى اكتسبتها من خصوصية انتمائها، أى أن الخطوط الأفقية فى الثقافة، وهى خطوط محايدة - غالبا - تتحول إلى خطوط رأسية تعتمد التفاضل الذى تسعى إليه كل فئة أو كل طبقة.

(٤)

الثقافة سلطة - إذن - لكنها مغايرة لمؤسسات السلطة التى

من سلطة الثقافة إلى ثقافة السلطة

تناولناها، إذ هى ـ فى الحقيقة ـ أفق واسع من الهيمنة الفريدة التى لا تحتاج إلى مستندات رسمية وشرعية كغيرها من المؤسسات السلطوية، إذ هى ترى نفسها فوق القوانين والتشريعات، وسلطتها مبسوطة على الجميع على اختلاف فئاتهم وطبقاتهم، وتباين تخصصاتهم، وبابها مفتوح لهم جميعا يدخلونه اختيارا لا إجبارا، بوعى وبدون وعى، ويستسلمون لهذه السلطة دون إرغام مباشر خلال مسلكهم الحياتى، وممارستهم اليومية عقليا وروحيا ونفسيا وجسديا.

وقد اكتسبت الثقافة سلطة تنفيذية مضمرة خلال فعلين مقدرين: **الأول فعل الأمر (افعل)، والآخر الفعل الواقع تحت سيطرة النهى (لاتفعل)**، وإن ظلت الغلبة للفعل الأخير، إذ إن السلب من لوازم السلطة، وقائمة المحرمات والممنوعات والمكروهات أكثر وأشمل من قائمة المباحات والمطلوبات والمحبوبات عندها.

والجمهور ـ بالجبلة والطبيعة ـ يستجيب لهذين الفعلين، ويتقبل واردات الثقافة عن رضا، ويخضع لهيمنتها حتى لو لم يقم بالاستجابة التامة لها. لكن هذا الخضوع تنتابه نتوءات من التمرد الفردى والجماعى، ويكون ذلك إشارة بالغة الدلالة على أن الثقافة تدق أبواب مرحلة حضارية جديدة، وتهيئ نفسها لاستحداث سلطة طارئة قد تتوافق فى بعض ركائزها مع *السلطة السابقة*، وقد تحالفها فى بعض هذه الركائز، أى أن الثقافة تدخل مرحلة إحلال وتجديد وتبديل، والزمن وحده كفيل بأن يتم تبادل السلطة ومناطق نفوذها على نحو سلمى دون ضحايا.

وهذا الإحلال والتبديل لا يحتكم إلى جماعية الثقافة أو فرديتها، فقد يكون لعنصر ثقافى مفرد من القوة ما يتيح له قدرا هائلا من التأثير ثم السيطرة، وقد يكون لشخصية ثقافية مفردة تدخل حاسم فى مجرى الواقع الحضارى ونقله إلى «عصر ثقافى» جديد، ولعل هذا كان مبرر النظر إلى الثقافة نظرة زمنية تحيلها إلى مجموعة من العصور، فهناك العصر الجاهلى، وعصر صدر الإسلام، والأموى والعباسى.. إلخ.

معنى هذا تأكيد لأن ثقافة الفرد لا تنفصل عن ثقافة المجتمع والجماعة، وأن ثقافة الجماعة لا تنفصل عن ثقافة الفرد، والتمايز لا يعنى القطيعة، ذلك أن التجاور والاحتكاك والمشاركة والتقارب تكفى فى تحقيق نوع من التماسك الثقافى، دون أن يحتكم التماسك إلى العقل والمنطق، إذ تصبح (السابقة) مستندا من أهم مستندات الثقافة، ويصبح (القياس) مستندا لا يقل أهمية، وتصبح (السيرة) الفردية والجماعية وثيقة ثقافية بقدرتها البالغة فى اختراق الزمان والمكان والوقائع.

ولأن الثقافة ـ من طبيعتها ـ الصعود بالفردى إلى الجماعى، فإنها تستقطب حول الفردى كتلا وأحلافا وفئات بعينها، وتختار اللحظة المناسبة للنزول إلى الواقع بأبنيتها الثقافية، وبخاصة عندما يكون هذا الواقع فى حالة تفكك. وتهرؤ، حيث يكون مهيأ لاستقبال الوارد الجديد، وبفعل التجاور والتحاور والتأثير يتتابع دخول المجتمع فى الأفق الثقافى الجديد مندمجا فيه جزئيا وكليا، ومن ثم يتحول العدد إلى وحدة لها خطابها الثقافى الواحد برغم تعدد ركائزه ومكوناته، ويصبح هذا الخطاب دستورا ثقافيا مضمرا له سلطته النافذة التى لا تقبل أى تمرد أو خروج منه أو عليه.

ومتابعة الواقع العربى الحاضر تظهر أن عملية الإحلال والتبديل قد أخذت مسارا آخر يعتمد (التغريب) بداية برفض ركائز الثقافة العربية. وهز الثقة فى هذه الركائز التى استمدت شرعيتها من الدين وما يتصل به من علوم اللغة والبيان، وتوابعها من المرويات المقدسة وغير المقدسة، ونواتجها من أصحاب الفرق والمذاهب الأفكار.

وقد تبع الرفض إعداد قوائم (المنبوذات) من أنماط السلوك والعادات والتقاليد التى تربط الحاضر بالماضى وتمده إلى الآتى، وكان النبذ مؤسسا على مجموعة القيم الوافدة التى تلغى المقدس أولا، ثم تلاحق توابعه ولوازمه ثانيا، ومن ثم جاءت

الدعوة إلى إخراج بعض الثنائيات من الخدمة الثقافية: (المقدس والبشرى) و(الحلال والحرام) و(الأعلى والأدنى) تحت سطوة مصطلح مطاط غير قابل للرفض بحال من الأحوال، هو مصطلح (الحرية) الذى يكاد يكون موازيا للفوضى الثقافية.

إن أصحاب هذه الثقافة المضادة أهملوا عن عمد التناغم الذى تتسم به المنظومة الثقافية فى أى مجتمع ، لأن هذه المنظومة تضم مجموعة من الوقائع التى تربطها علاقات جدلية، فلا يمكن إدراك واقعة منها إلا فى ضوء علاقتها بغيرها من الوقائع، وإهمال ذلك يؤدى - بالضرورة - إلى الخروج من سلطة الثقافة إلى (المجهول) الذى التحف بمصطلح براق هو (العولمة) الذى استفاد إلى حد كبير بمنجزات العقل الفلسفى فيما بعد الحداثة، وبخاصة: فلسفة التفكيك، ومن ثم أقدمت العولمة على تفكيك العالم بقدر المستطاع، وتفكيك العالم العربى بكل المستطاع، وإعادة تركيبه وفق مخططاتها وأهدافها، حيث احتاج التفكيك إلى استحضار الأصول الغائبة والمطموسة «حسب الأديان والأعراق، ثم حسب المذاهب والشعوب، ثم حسب التيارات فى كل مذهب، القبائل والكيانات السياسية.. إلخ».

أى أن العولمة استهدفت حركة مزدوجة بالتراجع إلى الوراء لاستحضار الخصوصيات أولا، ثم العمل على إلغاء هذه الخصوصيات - أو على الأقل - تحويلها إلى خصوصيات باهتة ثانيا، ومن ثم تكون مهيأة لاستقبال العولمة والدخول فى سلطتها الجديدة.

وفى هذا السياق تم إحلال «الإسلام» محل «القومية العربية» لإخراج مجموعات وأقليات من هذه القومية، ثم تبع ذلك إلحاق قطاعات عربية بالكيان الإفريقى تارة، والآسيوى تارة أخرى.

(٥)

من الواضح أن العولمة قد أعطت اهتماما مباشرا لمنتجاتها السياسية والاقتصادية والعسكرية والإعلامية، لكنها أعطت اهتماما غير مباشر بالمنتج الثقافى، حيث تعاملت بذكاء ودهاء مع هذا المنتج، حيث قامت بفحص الخصوصيات الثقافية عامة، وخصوصيات الثقافة العربية خاصة، وتتبعت ركائزها لتضعها فى قوالب فكرية تنتمى إلى العولمة انتماء مطلقا. وخصوصية الثقافة العربية تتجلى فى ركيزة الدين، لكن العولمة حولت هذا الدين من ركيزة إلى إطار كلى، ومن ثم يكون ضرب الدين ضربا للثقافة وضرب الثقافة ضربا للدين، وفى هذا السياق تم إلصاق الإسلام بصفة «الإرهاب» وهى الصفة التى يمكن أن تنسحب على مجمل الثقافة العربية، فضلا عما ألحق بها من صفات التحجر والجمود والتخلف. النتيجة المنطقية التى تقدمها هذه المقدمات: ضرورة تفكيك الوطن العربى للخلاص من الإرهاب والتخلف، ثم إعادة تركيبه وفق شروط مصانع العولمة البشرية لاستنساخ ثقافة جديدة تتم ولادتها فى البيئة العربية، لكن انتماءها البيولوجى للعولمة.

إن التقدم العلمى سعى إلى امتلاك قدرة إلهية عندما دخل ميدان الاستنساخ، وكأنه يسعى للوصول إلى قدرة الخلق الأول دون أبوين، لكن المؤكد أن قدرة العلم تظل فى حدودها البشرية، لأن الله يخلق من عدم، والعلم يخلق مما هو مخلوق لله.

وليس من همنا هنا أن نتناول قضية الاستنساخ إلا بالقدر الذى يرصد دور العولمة فى الإفادة من هذا المنجز العلمى لخدمة أهدافها فى الهيمنة على العالم، فدولة العولمة ومفكروها يمتصون ظاهرة الاستنساخ بكل مقدماتها ونتائجها لاستنساخ الثقافة، مدركين أن الكائن الذى يستنسخونه سوف ينتمى لأصله الذى أخذت منه الخلية الأولى، فى الشكل واللون والسلوك ومجموع الصفات الوراثية والمكتسبة، كما أنه سيكون مفرغا من كل صلات النسب والقرابة.

والاستنساخ فى صورته الأولية يعتمد نقل خلية جسدية إلى بويضة أنثوية، وبعد معالجات معينة، توضع فى رحم أنثوى لإنتاج كائن جديد فاقد للخصوصية والانتماء إلا للأصل الذى

من سلطة الثقافة إلى ثقافة السلطة

أخذت منه الخلية.

تمتص العولمة كل ذلك لتطبقه على الثقافة، لإنتاج ثقافة مستنسخة عن طريق الخلايا المنتزعة من الثقافة «الأمريكية ـ العولمة»، وتخصيبها، ثم زرعها فى رحم الثقافة العربية، والوليد المنتظر هو الوليد الذى ينتمى إلى الأصل الذى أخذ منه، وإن بدا فى المظهر العام خارجا من رحم الثقافة العربية، ويبدو أن الاستنساخ لم يكن لخلية واحدة، وإنما لعدة خلايا، فهناك أهم هذه الخلايا «خلية التعليم»، وما يتبعها من فرض اللغة الأجنبية، وإنشاء مؤسسات تعليمية لغتها الأولى الأجنبية، ثم «خلية وسائل المعرفة» وتوابعها من الوسائل التقليدية والمستحدثة، ثم «خلية الإعلان» وما يتبعها من عناصر الاستهلاك السلعى والترفيهى المعلبة فى الذوق الأمريكى، ثم «خلية العادات والتقاليد»، وما يتبعها من تمزق العلاقات الأسرية، وتقديم المحرمات بوصفها من لوازم الثقافة الجديدة، وتقديم الشذوذ الجنسى بوصفه حقوقا مشروعة، ثم «خلية الوعى الغذائى» وطقوس الطعام الأمريكى ونوعياته، وأدوات الطبخ اللازمة له. وقد وصل الاستنساخ إلى مظاهر الانفعال داخليا وخارجيا، فلم يعد الطفل المندهش يلفظ بالمعتاد: «الله» أو «ياه»، وإنما يقول: «واو». فضلا عن «خلية المخترعات» من الأسلحة والسيارات والأبنية، وقبل هذا وبعده قدمت العولمة «خلية الطبقات الجديدة»، أو البرجوازية الجديدة التى تفخر بانتمائها إلى الخلية المستنسخة التى تفتخر بخضوعها للإعلانات والتبرعات القادمة من بلد الاستنساخ، وتفتخر باعتمادها على وكالات الفضائيات والسينما الأمريكية.

لقد انتهى الاستنساخ إلى استنساخ الذات الثقافية فى المجتمع العربى، وهى ذات شرطها الأول تفريغ ذاكرتها من كل خصوصيتها الثقافية، وربما وصل الأمر إلى تفريغها من انتمائها الوطنى والقومى، ثم إحاطتها بعناصر قوة حامية لها من المال والقوة الاجتماعية لتكون مهمتها الأساسية حماية عملية الاستنساخ والترويج لها بكل الوسائل المتاحة.

إن المتوقع من هذا الاستنساخ أن يحقق قدرا وافرا من الإبادة للثقافة العربية، وقد تم إعداد الواقع العربى لهذه الإبادة عند إلحاقه «بالعالم الثالث» تارة، و«العالم المتخلف» تارة أخرى، وكأن الزمن يعيد نفسه إلى مرحلة البدائية ودور العالم المتقدم فى إخراج البدائيين من بدائيتهم، وهو الدور الذى رفعه الاستعمار شعارا له، سواء أكان استعمارا عسكريا أم استعمارا سياسيا، لكن استعمار الاستنساخ استعمار ثقافى أكثر ضراوة وأشد خطرا.

(٦)

ليس من همنا هذا أن نحمل العولمة بكل تبعاتنا وسقوطنا، لكن نوجه النظر إلى هذه العولمة وتوابعها تارة، ثم نوجهه إلى واقعنا الحاضر بكل تحولاته تارة أخرى. ويقودنا حاضر الثقافة العربية إلى تحولاتها الأفقية فى الامتداد أو الانكماش، وتحولاتها الرأسية فى الضعف أو القوة، ثم غياب بعض ركائزها، وظهور ركائز طارئة.

ولاشك أن هذه التحولات كانت صدى للواقع العالمى، سواء أكان هذا الصدى فعلا أم رد فعل، إذ الملاحظ أن العالم قد اتجه إلى ما يمكن أن نسميه «مركزية الثقافة» خلال مصطلح حداثى غائم الدلالة، أو لنقل بمفهوم التفكيك: مرجأ الدلالة هو «العولمة» أو «الكوكبية»، ونقول إنه مصطلح غائم أو مرجأ الدلالة لأنه شبيه ـ فى محتواه ـ بمصطلح بلاغى تراثى هو «التورية»، حيث يكون للكلمة معنيان، أحدهما قريب غير مقصود، والآخر بعيد، وهو المقصود، فالعولمة فى معناها القريب: الدخول فى النسق الثقافى الإنسانى على وجه الإطلاق، وفى معناها البعيد: الدخول فى ثقافة الأمركة، وهو المقصود على الحقيقة، بل هو المعنى المركزى فى بؤرة العولمة، حيث يتكاثر حوله ـ بفاعلية الجذب ـ المهمشون، والطامحون والطامعون أملا فى اللحاق به للفوز ببعض فضلاته.

لكن الملحوظ أن المنجذبين إلى البؤرة، تنتابهم ـ أحيانا ـ لحظة انفلات من تأثير الجاذبية، وفى هذه اللحظة تتبدى بعض

مظاهر التمرد، وبفاعلية التأثير والتأثر، تتكاثر المناطق المشبعة بمظاهر التمرد لتكون محورا طارئا له خطابه الثقافى الخاص، ومن ثم الواقع الثقافى العام فى ثنائية جديدة موازية للثنائية السابقة «الكتلة الشرقية والكتلة الغربية» هذه الثنائية يمكن أن نطلق عليها «ثقافة الهيمنة» و«ثقافة الرفض».

أقول هذا وفى الوعى أن ثقافة الرفض تكاد تكون موازية لمسيرة الثقافة منذ القدم، فكل مركز ثقافى كانت تواجهه هوامش رفض محدود حينا، وموسع حينا آخر، وهى فى رفضها تسعى لاستحضار بعض المستندات التى تكسبها شرعية الوجود أولا، وأحقية المواجهة ثانيا. وبمرور الزمن تكتسب هذه المستندات نوعا من الاحترام، وبخاصة إذا امتلكت القدرة على ملاحقة التطور، وقراءة التاريخ تكشف لنا عن مخبوء ضخم من ثقافة الرفض على المستوى الوطنى والمستوى القومى.

وبرغم أن ثقافة الرفض كانت تحتل الهامش فى الغالب، فإنها استطاعت نقل هذا الهامش من موقع رد الفعل إلى الفعل، ونقله من موقع الخضوع إلى موقع المقاومة، وأصبح ميسورا لبعض هذه الهوامش أن تحتل المنصة الثقافة، وتزاحم المتحدثين الرسميين باسم ثقافة المركز.

والمؤسف أن رؤوس الثقافة المركزية أخذوا يقودونها سرا وإعلانا لخدمة السلطة المسيطرة. سواء أكانت سلطة محلية أم سلطة عالمية، بل إن خدمتهم للسلطة الأولى لا تتم إلا إذا دخلت هذه السلطة من باب العولمة، أو على الأقل: أخذت تدق بابها بوصفها الجنة الموعودة لأصحاب السابقة الذين اغتصبوا السلطة الثقافية بدعوى تحريرها وتجديدها، ومن خلال مواقعهم الرسمية وغير الرسمية أصبحوا الصوت الأعلى ثقافيا.

لا شك أن هناك سلطات متعددة كانت تتسابق على الفوز بقصب السبق فى دخول العولمة، وفى مقدمة السلطات، السلطة السياسية التى تبعتها معظم السلطات، وأمسكت بذيلها حتى لا تتأخر كثيرا عن اللحاق بجنة العولمة، وهو إمساك تم بوعى حينا، وبدون وعى حينا آخر، وإن احتفظت كل سلطة بهامش للرفض.

والمؤسف أن بعض السلطات التى حولت هامشها الرافض إلى متن، غالت فى رفضها حتى استحال إلى نوع من التحجر والجمود، ذلك أن العلاقة بين الثقافات عموما تحتوى على مراكز جاذبة، وأخرى طاردة، والمراكز الأولى هى التى تفتح أفق الحوار الثقافى وتبادل منجزاته النافعة، أما المراكز الأخرى فهى التى تحفظ على الثقافة خصوصيتها وتحول بينها وبين الذوبان فى سواها من الثقافات، ويبدو أن هوامش الرفض لم تستوعب هذه الثنائية، ومن ثم فى رفضها أسلمت نفسها تماما للمراكز الطاردة، وذهبت تمارس سلطتها على نحو عشوائى ضرره أكثر من نفعه، وفى مقدمة السلطات الثقافية التى سلكت هذا المسلك السلطة الدينية ومؤسساتها المتعددة، حيث قدمت مرسومها الثقافى خلال مجموعة من القيود، وحزمة من المقولات، وكتلة من الشروط الفاقدة للصلاحية، وحاولت أن تكسبها قدرا من القداسة لتكون أكثر تأثيرا فى الواقع الثقافى، وأسرع بعض رواد هذه السلطة إلى ترديد كل ذلك دون فحص له يكشف عن عواره وزيفه برده إلى مراجعه النصية أو التاريخية، وهنا يمكن القول إن هذا الهامش الرافض كان دافعا للهروب الثقافى الفردى والجماعى إلى ثقافة العولمة، وهذا فى رأينا: «كالمستجير من الرمضاء بالنار»، وربما كان المزلق الخطر الذى تعثرت فيه السلطة الدينية أنها لم تستوعب كيف أن الثقافة أوسع وأشمل من الدين، صحيح أن الدين يمثل مركزا محوريا فى الثقافة، لكن ذلك لا ينفى أن بعضا من مناشط الثقافة تعيش خارج دائرة نفوذ السلطة الدينية، وبخاصة مناشط الإبداع بكل مغامراتها وتجاربها، وكل ما يربطها بالدين هو عاطفة الانتماء فحسب، أما الارتباط العقائدى، فهو ارتباط مبدئى بالمثقف لا الثقافة، وهذا الذى نطرحه، شغل مفكرينا الأوائل، وحسموا أمره، فنجد قدامة بن جعفر من مثقفى القرن الهجرى الثالث يذكر بيتى امرئ القيس:

من سلطة الثقافة إلى ثقافة السلطة

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذى تمائم محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول

ثم يعلق عليهما بقوله: «هذا معنى فاحش، وليس فحاشة المعنى فى نفسه تزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب النجارة فى الخشب مثلا رداءته فى ذاته».

أما القاضى الجرجانى - فى القرن الرابع الهجرى، فقد حسم المسألة عندما تعجب ممن ينتقص المتنبى، ويغض من شعره لأبيات وجدها لا تتفق مع العقيدة الدينية، ورأى أن «لو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية... ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر».

(٧)

وتتدخل سلطة ثقافية فرعية أخرى هى السلطة الأكاديمية، وهى سلطة معقدة غاية التعقيد، لأنها تكاد تحتوى عددا من *السلطات* الفرعية، أو لنقل: إنها تصهر هذه السلطات وتذيبها فى بوتقتها حتى تفقد انتماءها الأصيل لتندمج فى السلطة الأكاديمية.

واللافت أن تدخل هذه *السلطة* فى الثقافة يأتى على نحو مزدوج، فهى حينا تطرح مشاركتها الثقافية بوصفها الحارس الأمين على الموروث الثقافى جملة، وحينا تتقدم للمشاركة بوصفها حاملة راية الحداثة وما بعد الحداثة.

ويئول *هذا* الازدواج إلى نوع من التوحد عندما ترتفع بعض أصوات *المؤسسة* الأكاديمية بأن الموروث الثقافى فقد كثيرا من شروط الصلاحية، *لكنها* - مراوغة - لا تعلن ذلك صراحة، وإنما ترفع شعارا يتضمنه هو «تجديد الخطاب الثقافى»، ولعل اختيارها كلمة «التجديد» مجرد إيهام بحرصها على ذلك الموروث، وأن ما تسعى إليه هو دفع ذلك الخطاب للالتحام بالواقع الحاضر داخليا وخارجيا.

ويبدو أن الجملة الأولى قد استدعت جملة أخرى هى: «تجديد الخطاب الدينى» ومن يتأمل المحاور التى تضمنتها الجملتان يلحظ أن كلمة «التجديد» قد دخلت هى الأخرى دائرة «التورية» حيث تنتج معنى التطوير الذى يستمد ركائزه من الأصول القديمة، وهو معنى قريب غير مراد، وينتج معنى بعيدا هو: القطيعة من التراث، وهو المراد، وهذه القطيعة تفسح الساحة الثقافية لاستقبال ركائز العولمة تحت شعارات طارئة وبراقة مثل: الحوار مع الآخر، والانفتاح الثقافى، والإصلاح، وهذه الشعارات تقود المؤسسة الأكاديمية إلى الحداثة وما بعدها.

ومن طبيعة الأمور أن تواجه المؤسسة ببعض الأصوات التى شكلت هامشا رافضا، لكنه هامش يوازى المتن فى قوته السلطوية، ويكاد يتخلل كل المناحى الثقافية فى الجامعة جملة، بل إن صوته الثقافى كان يعلو على صوت المتن فى كثير من المجالات، وهنا لجأت المؤسسة إلى عبور الموانع الوظيفية والإجرائية، وانتقلت برؤوسها الثقافية إلى مراكز إنتاج الثقافة خارج الجامعة، ووظفت ما حملته معها فى تعزيز إجراءات «القطعية والانقطاع» فى سياق مقولة التجديد الخادعة.

واللافت أن هذه المراكز قد انتزعت المبادرة من السلطة الأكاديمية لضعف إمكاناتها من ناحية، وخضوعها للسلطة الرسمية الروتينية من ناحية أخرى، ومع انتزاع المبادرة انتقلت السلطة الثقافية إلى هذه المراكز بكل تنوعاتها وانتماءاتها المختلفة، وقد أسرع من تأخر من الأكاديميين للحاق بمن سبقوهم طلبا للمغريات المادية والمعنوية، ومع الإسراع تخفف بعضهم من محموله الثقافى الذى تربى فى أحضانه «وأكل الخبز به».

وإذا كانت هناك فئة آثرت التخفف من محمولها الثقافى،

فإن هناك فئة أخرى فرغت ذاكرتها الثقافية استعدادا لملئها بركائز العولمة، فكما اعتادوا الحياة على المستورد فى معيشتهم، فإنهم يتهيئون لاستيراد الثقافة أيضا، أى أن الثقافة عندهم أصبحت سلعة كغيرها من السلع الاستهلاكية التى يلهثون وراءها، ولعل هذه هى الفئة التى أشار إليها مبكرا الدكتور زكى نجيب محمود، ووصفها بأنها بعض المثقفين المنسلخين من ثقافتهم، ويؤثرون عليها الثقافة المستوردة، فالثقافة عندهم كالسلعة التى يستوردونها، وكالثوب الذى يستعيرونه ويعيرونه.

نخلص من هذا إلى أن السلطة الأكاديمية وقفت بساق فى منطقة الرفض، ومدت الساق الأخرى إلى منطقة العولمة، فساعدت على خلخلة السلطة الثقافية، وأحدثت فيها نتوءات وخروقا، وعددت مداخلها ومخارجها، فتارة يكون المدخل إلى السلطة الثقافية من باب التراث، وتارة يغلق هذا الباب لفتح أبواب الحداثة وما بعدها، وهى فى هذا وذاك لا تحول بصرها عن التطلع إلى الإبهار الخادع الذى جسدته القوة العظمى على المستوى التكنولوجى والاقتصادى والعسكرى، ولم يدرك المتطلعون أن هذا التقدم بكل تقنياته يمكن مواجهته والإفادة منه، لكن ما يتعلق بالثقافة أمر فوق التقدم العلمى ذاته، ولا يسمح لأصحابه بالاستسلام على هذا النحو المحزن، لكن لسان حال هؤلاء كان يقول: ما دمنا غير قادرين على اللحاق بهذه القفزة العلمية والتكنولوجية، وما دمنا غير قادرين على المواجهة، فلا مفر من المهادنة أولا، ثم الاستسلام ثانيا، فربما كان لنا نصيب من الفائدة، حتى لو كانت فائدة محرمة أو مشبوهة.

(٨)

أما السلطة الثقافية الفرعية التى أسرعت فى اللحاق بالعولمة - أيضا - فهى السلطة الإبداعية، وخطورة هذه السلطة أن أثرها غير مباشر، وفاعليتها الثقافية تكاد تكون مضمرة، أشبه ما تكون بالهواء الذى تتنفسه تلقائيا، برغم أن سلطتها لها قدرة اختراق الزمان والمكان والعقول.

وقد أخذت ملامح هذه السلطة تجلياتها خلال أفراد بعينهم، يظهرون هنا وهناك، وخلال أحلاف بعينها تظهر بين الحين والآخر، وكانت هذه الملامح مشبعة ببعض المغامرات التجريبية المنفلتة، وممتلئة بنوع من التمرد الذى يتعالى على الواقع الحاضر بكل ركائزه «الأصولية».

ومن الوضح أن هؤلاء الأفراد، وتلك الأحلاف واجهت رفضا حادا من الواقع الثقافى الإبداعى والنقدى، وكان صوت الرفض أعلى من صوت التمرد، لكن الإلحاح والمثابرة حول الفردية إلى الجماعية التى رفعت «الحداثة» شعارا لها، ثم أتبعتها بشعار «ما بعد الحداثة»، هى شعارات باطلة أريد بها حقا، إذ سرعان ما ظهر المستهدف الأصيل «العولمة».

ومن الإنصاف أن نقول إن «السلطة الإبداعية» عندما تحركت من الحداثة إلى العولمة، كانت تحسن الظن بها بوصفها إطارا شرعيا لقبول الآخر، وإطارا شرعيا للتعدد الثقافى المتسامح، بل ربما ظنت هذه السلطة - مع سلامة الطوية - أن دخول العولمة سيتيح لها التصدى لنفوذها المهيمن، لكنها سقطت فيما حاولت التصدى له، حتى إنه ما إن يظهر مبدع لافت بحضوره المؤثر حتى يتطلع للحاق بالعولمة خلال خديعة «الترجمة»، إذ إن غالبية الترجمات قد تسلطت على تلك النصوص «الرافضة»، ونعنى هنا: الرافضة للثقافة العربية وللواقع العربى، وإعلاء الآخر ثقافيا، حتى لو كانت ثقافية مضادة لكل القيم العربية والإسلامية، وإذا تجاوزت الترجمة هذه النصوص الرافضة، فإنها تنحصر فى الترجمة داخل الأقسام التى تقوم بدراسة وتدريس اللغة العربية فى الجامعات الغربية، أى أن هدفها أكاديمى خالص، وتأثيره الثقافى محدود بحدود هذه الأقسام.

ونحترس هنا من التعميم المخل، فهناك نماذج إبداعية تعرف قدر ثقافتها، وتحترم واقعها، وانتقلت إلى اللغات الأخرى

من سلطة الثقافة إلى ثقافة السلطة

بهذه الصفة التى لقيت تقديرها فى بيئتها أولا، ثم انتقلت إلى البيئات الثقافية الأخرى ثانيا.

وإذا قلنا إن هناك تيارا إبداعيا أغوته العولمة بكل مغرياتها، وبكل شروطها، فإن هناك تيارا آخر اكتشف سريعا خديعة العولمة، وقدم مشاركته على نحو مفارق فى إطار «الثقافة الرافضة»، وفرق بين الرفض هناك، والرفض هنا، إذ إن الرفض هناك كان مسلطا على الداخل، أما الرفض هنا، فإنه موجه إلى الخارج، وقد تتابعت نصوص هذا التيار لتمارس تعرية الهيمنة المقنعة بقناع العولمة، ثم تكرس لركائز الثقافة الأصيلة التى تتوافر فيها شروط الصلاحية على الرغم من اختلاف الواقع الثقافى والحضارى الذى أنتجها عن الواقع الآنى الذى تعيش فيه، انطلاقا من مبدأ صحيح: إنه لا يمكن رفض القديم لكونه قديما، كما أنه لا يمكن قبول الجديد لكونه جديدا فحسب، بل إن القبول أو الرفض رهن بتوافر شروط الصلاحية فى هذا أو ذاك.

واللافت أن السلطة الأكاديمية قد لاحقت المبدعين لتفرض عليهم شروطها مقترنة بقدر من الإرهاب النقدى، فمن قبل الشروط، نال رضاها، وأصبح من فروضها التعليمية، ومن يتأب، فليس جديرا بحظوة المؤسسة فى مستوياتها الدنيا والعليا، وأصبح إبداعه من المنكر الذى يجب تجنبه، ومقاومته باليد واللسان والقلب، فمثل هذه النصوص مكانها الإصلاحيات لا قاعات الجامعة.

الخطير فى موقف المؤسسة الأكاديمية أنها استعانت فى فرض شروطها بما يشبه «كشوف البركة»، فهذا مبدع يمكن أن تدرس نصوصه فى مرحلة التعليم قبل الجامعى، وهذا تتاح لنصوصه أن تدرس فى المرحلة الجامعية، وهذا يصعد إبداعه إلى الدراسات العليا، وهذا ينال ترشيح المؤسسة لجوائز الدولة، وهذا يصعد إلى الجوائز العربية بكل سخائها المالى.

وقد أسرعت المؤسسة الدينية - هى الأخرى - إلى المبدعين، بكشوف البركة المناسبة لها، والتى لا ينالها إلا من تقبل الخضوع «لمحكمة التفتيش» التى تنبش الظواهر والبواطن، وتصادر العقل قبل أن تصادر الجسد، وامتد سلطان المؤسسة الدينية إلى مدى لم تبلغه المؤسسة الأكاديمية، حيث لاحق الكلمة والجملة والفقرة والنص وما بين السطور، ولاحق أصحابها، ثم من له صلة بهم من قريب أو بعيد، ولكى تنفرد هذه السلطة بنفوذها على الإبداع سعت إلى إخراج مجموعة الجمل التراثية الثقافية من الخدمة. وإنهاء عملها، مثل: «أهل الاختصاص» و«أهل الصنعة» و«أصحاب المعرفة» ثم أتبعت ذلك بإحياء جمل مضادة مثل «حاطب ليل» و«يرمى الكلام على عواهنه» و«لكل ساقطة لاقطة»، وتسليط هذه الجمل على مجموعة التراثيات التى أشارت إلى حرية الإبداع وخروجه من سلطة الدين والأخلاق، ثم تبع ذلك ما هو أنكى وأشد: «فى دينه رقة» «فى دينه ضعف» و«ليس من أهل الصلاح والتقوى».

(٩)

ذكرنا فيما سبق أن الثقافة أوغل فى السلطوية، وأن سلطتها لا تحتاج إلى مستندات شرعية أو رسمية، لأن بابها مفتوح للجميع.

وتأمل الواقع العربى العام يشير إلى أن السلطة فيه قد وصلت إلى حالة بالغة من التمزق والضعف، وعجزت أجهزتها عن السيطرة الفعلية، لأن كثيرا من مستنداتها قد لاحقتها عوامل التعرية، ولم تعد الثقافة بقادرة على ترميم هذه المستندات، ومن ثم ساد كم هائل من التمرد والتحفز

الداخلى الذى ينتظر اللحظة المناسبة ليتحول من الداخل إلى الخارج، وقد أخذت ملامح الخروج تفرض نفسها على أنحاء مختلفة ومتباينة فى وسائل الإعلام تارة، وفى الفنون القولية وغير القولية تارة أخرى.

ومن المؤكد أن السلطة ـ فى أشكالها ومستوياتها ـ تملك قدرا وافرا من الذكاء، وقدرا وافرا من التلون الذى تعتمد عليه كثيرا فى استعادة مناطق نفوذها التى أخذت تخرج عليها، ومن ثم تحول بين التمرد الداخلى والخروج للواقع التنفيذى.

وقد سبق أن ذكرنا أن هذا الواقع ينساق ـ بطبعه ـ إلى سلطة الثقافة، وهنا تأتى السلطة لتزكى هذا الانسياق، لكن مع تعديل باب الدخول ومنطقة الاستقرار، وتحويل النسق المهيمن من «سلطة الثقافة» إلى «ثقافة السلطة» أى أن السلطة تسعى لإنتاج ثقافة طارئة خلال مجموعة الشعارات التى سبق أن تناولناها بوصفها المدخل الصحيح لثقافتها المصنعة وفق شروط العولمة، دون نظر إلى خصوصية الواقع العربى والهوية العربية، وفى وهم السلطة أن هيمنة هذا الأفق الثقافى سوف تعيد لها النفوذ فى المناطق المتمردة من ناحية، وتحفظ للمناطق الخاضعة خضوعها من ناحية أخرى.

وفى رأينا أن ما تقوم به السلطة هو عملية تجميل سرعان ما يتغلب عليها الزمن ويزيل آثارها المزيفة، وليس من المهم هنا أن نتناول كل هذه الشعارات التى رفعتها السلطة على نحو تفصيلى، ولكن سوف نعرض لشعارين من جملة الشعارات، هما شعارا التجديد للخطاب الدينى والخطاب الثقافى، حيث تصدر هذان الشعاران واجهة السلطة.

وشعار التجديد استهلكته وسائل الإعلام المختلفة، وتداولته المؤتمرات والندوات، وأنفقت السلطة بسخاء على ترويجه لتخدير المجتمع تمهيدا لإجراء عمليتها الجراحية فى الذاكرة العربية وتفريغها من مخزونها التراثى جملة بدعوى أن هذا المخزون مسئول عن كل الانهيارات الحاضرة والسابقة.

أما ما يخص «تجديد الخطاب الدينى» فهو ـ فى حقيقته ـ «استبعاد لهذا الخطاب» ونقله إلى متحف الآثار فى إطار مقولة فضفاضة «فصل الدين عن الدولة» وهو فصل واقع بالفعل، لكن المستهدف من ترديده، تحميل الخطاب الدينى مسئولية كل السوءات الحاضرة، وكل المزالق السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

وفى سياق تجديد الخطاب الدينى تتردد أصوات داعية إلى تحويل الخطاب القرآنى إلى خطاب أدبى رمزى، ومن ثم ينطبق عليه ما ينطبق على النصوص الأدبية من رفض أو قبول، ثم تتوالى الأصوات داعية إلى «تعطيل الوحى»، أى إيقاف فاعليته لأن الموحى إليه انتقل إلى جوار ربه، وكأن الوحى نزل على محمد «صلى الله عليه وسلم» ومن أجل محمد «صلى الله عليه وسلم» فقط، وتصل الأصوات إلى مداها عندما تنادى بإلغاء الخصوصية الدينية.

معنى هذا أن أصحاب تجديد الخطاب الدينى، يسعون إلى امتلاك سلطة هذا الخطاب حتى يتمكنوا من الهيمنة على القلوب والعقول فى العقيدة والعبادة والمعاملات والسلوك، وإذا كنا لا نرفض ملاحقة التجديد لهذين الأخيرين «المعاملات والسلوك»، فإننا لا نتصوره ولا نعقله بالنسبة للعقيدة والعبادة، فهما علاقة بين الإنسان والله، ولا دخل لأحد فيها على نحو من الأنحاء.

(١٠)

أما الدعوة إلى تجديد الخطاب الثقافى، فإنها

من سلطة الثقافة إلى ثقافة السلطة

تستوعب ركائز تجديد الخطاب الدينى، ثم تلاحق ركائز الثقافة لتحملها - أيضا - مسئولية الدمار الحاضر، بدعوى أنها ثقافة فقدت شرط الصلاحية، ويجب أن تتبع الخطاب الدينى فى الدخول إلى متحف الآثار المحنطة، ولا سبيل للخروج من الدمار الراهن إلا باستخدام ثقافة بديلة مصنعة وفق شروط العولمة، بوصفها شروطا كونية يجب أن يخضع لها القاصى والدانى دون نظر إلى خصوصية أو فرادة، وهم فى هذا أشبه بمن يلبس شخصا ثوبا لا يناسبه، فإما أن يكون الثوب ضيقا يقيد حركته، ويكاد يخنقه، وإما أن يكون واسعا شديد الاتساع، يتحول الشخص إلى مسخة تثير السخرية.

إن دعاة تجديد الخطاب الثقافى يرصدون بعض وقائع الحاضر القبيحة ويحولونها إلى رموز لا يمكن تفسيرها إلا بردها إلى خلفيات ثقافية أنتجتها، فالعالم العربى تنتشر فيه النظم الديكتاتورية، وهى واقعة ترتد إلى الموروث الثقافى - من وجهة نظر هؤلاء الدعاة - هذا الموروث الذى أعلى من سلطة شيخ القبيلة بوصفه الممثل الرسمى لسلطة القبيلة، وهذا الموروث هو الذى أعلى من شأن الفحل الشعرى وأعطاه سلطة على غيره من الشعراء وغير الشعراء، وهنا يرد على الخاطر فورا تساؤل ملح: ترى من هو الفحل الشعرى الذى أنتج هتلر فى ألمانيا وموسيلينى فى إيطاليا؟ ترى هل كانت الديكتاتوريات فى العالم وليدة ثقافية للقبيلة والشعر؟

ويتحرك أصحاب التجديد الثقافى إلى ظواهر القبح الأخلاقى التى يرصدونها فى الواقع العربى - وكأنها خصيصة فطرية فيها - فيلحظون الكذب هنا والخداع هناك، والمبالغة هنا والنفاق هناك، ثم يجعلون ذلك كله نواتج لأنساق الثقافة العربية فى الشعر والبلاغة، ويقدمون إحدى الجمل الثقافية شاهدا لهم، وهى: «أعذب الشعر أكذبه»، وكأنهم يسقطون الفرق بين الكذب الأخلاقى والكذب الفنى، ويسقطون الفارق بين الخطاب الأدبى بكل تجاوزاته ومغامراته مع اللفظ والمعنى، والخطاب التوصيلى بكل انضباطه المعجمى والدلالى.

لا شك أن مهمة دعاة التجديد الثقافى عسيرة - كسابقتها - لأنهم يستهدفون الخلاص من الثقافة العربية لا تجديدها، ولعسر المهمة، لجأوا إلى المناورة، وبدأت المناورة من التشكيك فى بعض ركائز هذه الثقافة المترسبة فى الذاكرة العربية، ثم تحولت الشكوك إلى طعنات أخذت طريقها إلى الشعر ثم الشعراء، بوصف الشعر الذاكرة الحاملة لمجمل الركائز الثقافية، وقد استحال الشعراء - على أيدى دعاة التجديد - إلى أبواق للكذب والخداع والنفاق، بدءا من امرئ القيس وصولا إلى أحمد شوقى ومن جاء بعده، وكان الهدف المحدد إنهاء مهمة المقول التراثى «الشعر ديوان العرب» وإخراجه من أجهزة السلطة الثقافية.

وفى سبيل هدم الشعر اتهمه دعاة التجديد «بالذكورية»، وأنه كان فاعلا فى تهميش الأنثى وتمتين الذكر، وقد عمدوا إلى اقتناص الشواهد، وبترها من سياقها ليؤكدوا أن الشعر قدم الأنثى تقديما مشوها خارجيا وداخليا، وقد تعمدوا إغفال النماذج التى تعلى الأنثى إعلاء يقربها من دائرة القداسة، بل إنهم يغفلون مرحلة شعرية كاملة هى مرحلة «الشعر العذرى» التى يكاد ينفرد بها الشعر العربى.

ونستطيع هنا أن نقدم موقفا نقديا واحدا يكشف عن النسق الثقافى للأنثى فى الشعر، هو موقف ابن أبى عتيق من شعرية عمر ابن أبى ربيعة الغزلية، فقد استمع الناقد إلى أبيات لابن ابى ربيعة عن ثلاث فتيات يتحدثن عنه، فقال له: «أنت لم تنسب بهن، وإنما نسبت بنفسك، وإنما كان ينبغى أن تقول: قالت لى، فقلت بها، فوضعت خدى فوطئت عليه».

ويطول بنا الأمر لو اتبعنا منهج المجددين فى الاجتزاء، ولكن نكتفى ببيت واحد لمجنون ليلى يقول فيه:

أرانى إذا صليت يممت نحوها

بوجهى وإن كان المصلى ورائيا

إن إخراج الشعر من دائرة السلطة الثقافية قد وازاه السعى لإعلاء أجناس أدبية أخرى على حساب الشعر، والعمل على صياغة جمل ثقافية بديلة لترسيخ هذا الإعلاء، وبخاصة جملة «زمن الرواية»، ومع احترامنا وتقديرنا للرواية، فإنها لا تمتلك العمق التراثى الذى للشعر، ومن ثم فإن تدخلها فى تشكيل الذاكرة العربية جاء فى مرحلة متأخرة، وفى تصورنا أن هذا التدخل قد خلص للوقائع والأحداث والشخوص والتحولات، بينما ظل الجوهر الداخلى للإنسان من اختصاص الشعر دون شريك.

ومن الشعر، يتحرك دعاة التجديد الثقافى إلى اللغة وتحميلها مسئولية الذى نعانيه من جمود وتخلف، ثم يحملونها مسئولية تهميش الأنثى - أيضا - فالعربية - من وجهة نظرهم - لغة ذكورية وربما كان سندهم الوحيد فى هذا الادعاء قاعدة لغوية تسمى «التغليب أو الحمل»، أى حمل الفرع على الأَصْل، فالذكورة هى الأصل، والأنوثة هى الفرع.

وقد علق ابن جنى على هذه القاعدة بقوله: إن العرب تؤثر التجانس والتشابه فى حمل الفرع على الأصل. أما ابن هشام فيقول: «إن العرب يغلبون على الشىء ما لغيره، لتناسب بينهما، أو اختلاط» معنى هذا أن التغليب والحمل يعتمد التناسب لا التفاضل.

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتتبع الأبنية اللغوية التى تنحاز للأنثوية، إذ الواضح أن العربية إذا استهدفت تعظيم شىء أنثته، فهناك سورة الفاتحة «أم الكتاب»، وهناك مكة «أم القرى»، والأرض هى «الأم»، بل إن الجموع - غالبا - مؤنثة برغم أنها تضم الذكور والإناث، مثل: الفئة والأمة والجماعة والأسرة والقبيلة، ثم إن أسماء المدن والقرى كلها مؤنثة، وربما لهذا قال ابن عربى: «المكان إذا لم يؤنث لا يعول عليه».

وهذا الوعى فى احترام النوعية وإخراجها من دائرة المفاضلة عبر عنه المتنبى فى قوله:

وما لتأنيث لاسم الشمس عيب

ولا التذكير فخر للهلال

ومن اللغة يتحرك دعاة التجديد إلى التاريخ لاستعادة مناطقه المعتمة، ووقائعه المظلمة، أما العلوم التطبيقية والفلسفية، فلا دور للعرب فيها كما يزعمون.

(١١)

ليس معنى الذى ذكرناه أن موروثنا كتلة من الفضائل والحسنات، وليس معنى هذا كله رفض كل تجديد، والدعوة إلى التمسك بالمنجز القديم وحده، لكن معناه رفض التجديد على هذا النحو الظالم الذى وصل أقصى مداه بعد أحداث الحادى عشر من سبتمبر، لأنه تجديد يعتمد فلسفة النفى، نفى ثقافة لحساب ثقافة أخرى، على الرغم من أن منطق الثقافة يقول: لا جديد لمن لا قديم له، ومثل دعاة التجديد المغلوط، كمثل من يقيم بناء فاخرا بلا أساس ولا أعمدة حاملة له، ولن يصمد هذا البناء أمام هبة ريح، لأنها سوف تذهب به وبمن بناه.

إن الذى ندعو إليه: أن يأخذ النموذج الإيجابى فى الثقافة العربية حقه من الاحترام، وأن تتاح له ممارسة وظيفته فى ترسيخ الهوية وحمايتها من العبث والتشويه، ولا نقصد هنا الوظيفة المغلوطة التى جلبتها أزمنة الركود والجمود العربى، ولا نقصد الوظيفة الزائفة التى أنتجتها أزمنة الذاكرة المشوهة والمفرغة التى مازالت تزحف على ركبتيها للحاق بجنة العولمة.

النقد فى إسبانيا وصلته القوية بالتطور الإبداعى

الدكتور حامد أبوأحمد

لقى النقد الإسبانى كثيرا من الإهمال عندنا لسبب أساسى هو أننا، خلال فترة ليست بالقصيرة، تصورنا أن النقد مرتبط بالنظرية، بل إنه قد حدث لدينا نوع من التطابق أو التوحّد IDENTIFICATION بين النظرية والنقد، بمعنى أن الناقد، فى دراسته وأبحاثه التطبيقية، لابد أن يصدر عن نظرية أو مذهب نقدى. وقد أدى هذا التصور المغلوط فى فترة من الفترات إلى نتيجة سلبية هى أننا نسينا أو تناسينا أن النقد نشاط إنسانى يتصل فى جزء كبير منه بالإنتاج الأدبى فى الشعر والقصة والرواية والمسرحية والملحمة وتاريخ الأدب، وغير ذلك، وأنه بقدر ما هناك من نشاطات وإبداعات فى المجالات المذكورة فإن هناك أفكارا وتصورات وأباحثا ودراسات من جانب أعداد كبيرة من المتخصصين فى الدراسات الأدبية، وكل منهم يختلف عن الآخر من حيث الثقافة والموقف والرؤية والتوجه، على نحو ما تختلف وتتباين أيضا العصور والأزمنة والتصورات والأفكار. فكل عصر له ظروفه المختلفة، وأوضاعه التى يمكن أن تميزه عن سائر العصور. والأفكار والآراء تختلف أيضا من عصر لعصر. وكل هذا فى النهاية يصب فى التيار المتدفق للنشاط الإنسانى المتواصل منذ أن عرف الناس الكتابة بوصفها نشاطا مبدعًا وخلاقا.

ولا شك أن النقد الأسبانى، من هذه الناحية ثرى غاية الثراء. وعدم معرفتنا به ناتجة عن أنه مازال مجهولا بالنسبة لنا لأنه لم يترجم بعد فالنقد الأسبانى زاخر بدراسات عن الملاحم، وأهمها بالنسبة للإسبان «ملحمة السيد»، وزاخر بالدراسات عن بدايات الأدب الأسبانى، وصلة ذلك بالثقافة العربية، حيث كان العرب فى ذلك الوقت مازالوا يسيطرون على بعض الممالك فى شبه الجزيرة الأيبيرية. أما الدراسات عن أدب العصور الوسطى فلا حصر لها، وكذلك عصر النهضة «القرنان السادس عشر والسابع عشر»، خاصة أن عصر النهضة قد شهد ظهور المؤلفين الكبار فى الشعر والمسرح، والقصة، والرواية، وكذلك أدب المتصوفة، مثل الشاعرين جارثيلاسو دى لابيجا وخوان بوسكان، والمسرحى المشهور لوبى دى بيجا الذى لا يمكن مقارنته إلا بشكسبير، وميجيل دى سربانتيس مؤلف الرواية المشهور «دون كيخوته دى لامانشا»، والقديس يوحنا الصليبى SAN JUAN DE LA CRUZ، والقديسة سانتا تيريسا، والشاعر القرطبى لويس دى جونجورا، وسواهم. أسماء كثيرة بلغت قمة الإبداع الإنسانى، وقد كتبت عنهم أبحاث ودراسات وكتب لا حصر لها. ناهيك عما كتب عن القصة الموريسيكية، والبيزنطية، وقصص الصعاليك، والرعاة وغيرها. وكل هذا جعل من الأدب الأسبانى فى العصر الوسيط وعصر النهضة من أهم الآداب العالمية وأكثرها ثراء وعمقا، ولهذا سمى عصر النهضة العصر الذهبى. وقد شهد التاريخ الأدبى الحديث عصرا ذهبيا آخر بدأ تقريبا من الربع الأخير فى القرن التاسع عشر، وتواصل على امتداد القرن العشرين، وإن كان فى النصف الثانى منه قد انتقل الزخم والثراء إلى القارة التى تتحدث الأسبانية وهى أمريكا اللاتينية. وقد ظهرت فى هذا العصر الذهبى الثانى أسماء ذات قامات عالمية، مثل ميجيل دى أونامونو، وأنطونيو ماتشادو، وخوان رامون خمينيث، وخوسيه أورتيجا إى جاسيت، وجارثيالوركا، وبيثينتى ألكساندر، وخورخى جيين، وغيرهم. أسماء كثيرة جدا، وإبداعات فى غاية الأهمية. وكل هؤلاء كتبت عنه أبحاث لا حصر لها، لدرجة أن بعض النقاد تخصصوا فى الكتابة عن شاعر أو كاتب واحد تقريبا، مثل ريكاردو جيون الذى خصص معظم جهده لخوان رامون خمينيث «نوبل فى الآداب ١٩٥٦». وما كتب عن لوركا ورفائيل ألبرتى مثلا يستعصى على الحصر، إضافة إلى ما كتب عن شعراء وكتاب أمريكا اللاتينية. وكل هذا أيضا يجعل النقد فى أسبانيا وأمريكا اللاتينية نشاطا ثريا وزاخرا بكل ما هو جديد، ومتميز، ومفجر للطاقات. مشكلتنا إذن - كما قلت - أن كل هذه الكتب تقريبا لم تنقل بعد إلى اللغة العربية. والآمال معقودة على عدد كبير من المترجمين، الذين كثر عددهم خلال السنوات الأخيرة فى حقل الترجمة من اللغة الأسبانية.

فى مجال النظرية:

لم يُغفل النقد الأسبانى نظريات الأدب، خاصة وأن الساحة العالمية فى أوروبا وأمريكا شهدت ظهور نظريات كثيرة خلال القرن العشرين، مثل النقد النفسى، والنقد الماركسى، والشكلية الروسية، والبنيوية وما تلاها من تيارات ومذاهب، والنقد الموضوعى، والنقد المتصل باتجاه لغوى محدد كالأسلوبية وغيرها. مذاهب واتجاهات كثيرة ذكرنا بعضا منها فقط كأمثلة. ولا شك أن النقد فى أسبانيا قد تأثر بكل هذه المذاهب، وتفاعل معها، لكنه ظل دائما مرتبطا بالإبداعات الأدبية، وهذه - فى رأيى - سمعة يتميز بها النقد الأسبانى، وإن كانت قد ظهرت خلال العقود الأخيرة بعض الكتب التى حصرت نفسها فى مجال النظرية، ومن بينها كتاب «نظرية اللغة الأدبية» Teoria Del Lenguaje Literario للباحث الأكاديمى الدكتور خوسيه ماريا بوثويلو إيبانكوس، الذى قمت بترجمته إلى اللغة العربية ونشرته مكتبة غريب بالقاهرة عام ١٩٩٢. وهذا الكتاب يركز على النظريات النقدية الحديثة مثل «الأسس البلاغية للشعرية» و«نموذج الوظيفة الشعرية عند ياكوبسون، والذرائعية الأدبية، و«نحو نظرية إمبيريقية للأدب» و«شعرية التلقى»، و«التفكيك»، و«بنية الخطاب القصصى». ولكن من الواضح أن هذا الكتاب وأمثاله يقدم تعريفات وإيضاحات للمذاهب النقدية الحديثة

النقد فى إسبانيا وصلته القوية بالتطور الإبداعى

الموجودة فى بعض البلدان الغربية. ومن ثم فإن التيار الأصيل فى النقد الأسبانى المتصل بالنظرية مرتبط ـ كما أسلفت ـ بالإبداع الأدبى. وهذا الكلام ينطبق على الكتب التى ظهرت عن تيارات ومذاهب أدبية بعيدة نسبيا مثل الرومانتيكية، والواقعية، والطبيعية، وحركة المودرنزم أو الحداثة، مثلما ينطبق على الكتب التى ظهرت خلال القرن العشرين واقتربت كثيرا من النظرية، لكنها ركزت على إبداع بعينه.

ومن أهم هذه الكتب كتاب «تجريد الفن» للكاتب الفيلسوف خوسيه أورتيجا إى جاسيت. وهذا الكتاب صدرت طبعته الأولى عام ١٩٢٥ أى خلال الفترة التى ساد فيها ما سمى بالشعر الصافى عند جيل ١٩٢٧ وهو الشعر الذى ظهرت طلائعه عند خوان رامون خمينيث فى منتصف العقد الثانى من القرن العشرين. وهذا الشعر كان ينحو نحو التجريد DESHUANIZACION ويتجه إلى الأقلية القليلة من القراء ولهذا قال أورتيجا إى جاسيت فى أول فصل من الكتاب عن «عدم شعبية الفن الجديد»: «إن الفن الجديد يجعل جمهرة الناس فى موقف مضاد له، وسوف يظل كذلك. إنه غير شعبى فى جوهره، بل وأكثر من ذلك فإنه ضد الشعبية ANTIPOP-ULAR. وأى عمل من هذا الاتجاه يحدث فى الجمهور بصورة آلية أثرا اجتماعيا غريبا، بحيث ينقسم الناس إلى قسمين: قسم، هو الأقلية، مكوَّن من عدد قليل من الأشخاص يعملون على تشجيع هذا الفن، وقسم آخر هو الأغلبية، لا حصر له، ينظر إلى هذا الفن بروح عدائية». ولا شك أن هذا الكلام مازال ينطبق على الشعر الحديث برمته، فأنا أزعم أن الغالبية العظمى من الناس، بل من المتعلمين لا يفهمونه إلى الآن، ولا يتجاوبون معه. ومنذ أيام قلائل كنا فى ندوة تضم نخبة من كبار المتعلمين والمسئولين، وألقى شاعر شاب قصيدة عمودية لقيت كثيرا من الإعجاب والاستحسان، لكنه عندما ألقى قصيدة أخرى من شعر التفعيلة ـ وكانت واضحة جدا ـ قال له أحد الكبار: «صبرْك علينا يا ابنى حتى نستطيع أن نفهم». لكن هذا الشعر الذى كتبه جيل ١٩٢٧ والجيل الذى قبله لقى شهرة عالمية لا مثيل لها، بالطبع فى أوساط المثقفين. والذى حدث بعد ذلك أن الشعر عندما تجاوز حدود التجريد إلى الإبهام والتعمية، على نحو ما حدث مع جيل السبعينيات فى كل أنحاء العالم، فقد البقية الباقية من الأقلية القليلة. ويحسب لخوسيه أورتيجا إى جاسيت فى كتابه «تجريد الفن» أنه نظَّر بروح الفيلسوف المتذوق للأدب لهذا التيار الجديد فى الفن والأدب الذى حظى بانتشار واسع فى ثقافات العالم خلال القرن العشرين. وعادة ما يقارن كتاب خوسيه أورتيجا بكتاب هوجو فريدريش «الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر» وهو الكتاب الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٧، وترجمه إلى العربية وتوسع فيه الأستاذ الدكتور عبدالغفار مكاوى فى كتابه «ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر» وهو الكتاب الذى جاء فى جزأين كبيرين الجزء الأول الدراسة، والجزء الثانى النصوص. وكتاب هوجو فريدريش وصفه الدكتور مكاوى بأنه «كتاب قيم يُعد من أهم الكتب التى صدرت فى السنوات الأخيرة عن الشعر الحديث». ويضيف: «بل أرجو ألا أكون مغاليا إذا قلت إنه عند المختصين أهمها جميعا». ومما لا شك فيه أن كتاب «تجريد الفن» وإن لم يصل إلى تحديد المسائل على النحو الذى ورد فى كتاب هوجو فريدريش، إلا أنه سابق فى الزمن بسنوات طويلة، وهذه بالقطع مأثرة تضاف إلى ما فى الكتاب من جهد تنظيرى لإبداعات لم تكن قد اتضحت معالمها بعدُ.

فى الأسلوبية:

ومن الكتب المهمة التى صدرت فى أسبانيا وجمعت بين التنظير والتطبيق كتاب الشاعر والناقد الأسبانى دامسو ألونصو DAMASO ALONSO الذى نشرت طبعته الأولى فى مايو عام ١٩٥٠ وعنوانه طويل لكنه يدل على ما ذكرناه بخصوص النظرية والتطبيق، وهو «الشعر الأسبانى ـ دراسة فى المناهج والحدود الأسلوبية عند جارثيلاسو، وفراى لويس دى ليون، والقديس يوحنا الصليبى، وجونجورا، ولوبى دى بيجا، وكيبيدو» وهؤلاء المذكورون كلهم شعراء من عصر النهضة الأسبانى. ويصف النقاد الإسبان هذا الكتاب بأنه أحد الآثار الهائلة فى النقد الأدبى، وأنه هو العمل الأساسى، شاعر ينتمى إلى جيل ١٩٢٧، وله ديوان مشهور

عنوانه «أبناء الغضب» يعبِّر عن الفترة العصيبة التى عاشتها أسبانيا أثناء الحرب الأهلية الإسبانية «١٩٣٦ـ ١٩٣٩م».

يقدم كتاب «الشعر الأسبانى» الذى يناهز سبعمائة صفحة «طبعة دار نشر جريدوس GREDOS» نظرية متكاملة حول الأسلوبية» التى أطلق عليها الناقد مسمى «العلم الجديد فى مجال الأدب»، متناولا مناهج هذه النظرية وما تنطوى عليه من إمكانات. ويرى دامسو ألونصو أن هذا العلم الجديد يهدف إلى دراسة البناء الداخلى للعمل الأدبى، ويفتش عن السر الكامن خلف وحدة العمل. وكل هذا يستدعى أو يتطلب أن تكون لدى القارئ أو الناقد حساسية فنية من نوع خاص، وهذه الحساسية تكون بمثابة خطوة أولى تتلوها الخطوة الثانية الأكثر تقدما وهى المتصلة بخطوات المنهج العلمى. أى أن الذوق أو الحس الفنى هو الأساس فى التعامل مع النص الأدبى، ثم يأتى المنهج العلمى ليتحول بهذا الذوق إلى خطوات دقيقة ومحسوبة. وهذا النهج - فى رأيى - يقترب كثيرا من نظرية «التوازن الانعكاسى» عند بيتيت PETIT فى كتابه «مفهوم البنيوية» THE CONCEPT OF STRUCTU-RA LISM، حيث يرى بيتيت أنه ينبغى لنا أن ندع ذوق القارئ المدرب على القراءة الأدبية يستخلص ما يستجيب لدواعى ذوقه وينظر إليه على أنه جميل. وبعد ذلك تأتى المعايير النقدية لتفحص مصداقية هذا الحكم. ومعنى ذلك، سواء عند ألونصو أو عند بيتيت أن النقد ليس مهارة علمية تجريبية خالصة، وإنما هو مهارة ذوقية راقية تتمثل دعامتها فى الذوق السليم، لكن حصانتها تتمثل فى القاعدة المختبرة. وهذا ويؤكد أن النقد لابد أن يقوم أولا على الذوق السليم، تليه مرحلة اختبار القاعدة المتبعة والكشف عن الآليات التى جعلت من هذا النص أو ذاك نصًّا متمزا. ولا شك أن افتقار الكثيرين إلى الذوق السليم جعل من النقد خلال العقود الأخيرة مجموعة من الأحاجى والألغاز، أو أدى إلى النظر للنصوص على أنها كلها متساوية القيمة وبهذا دخل العاطل والباطل مجال الأدب، وصرنا لا نميز بين الحسن والقبيح، وكل هذا أدخل النقد الأدبى فى مأزق لا مثيل له.

نعود إلى دامسو ألونصو لنجده من أوائل من طبقوا مفاهيم نظرية العالم اللغوى دى سوسير عن العلامة SIGNO، والدال SIGNIFICANTE والمدلول SIGNIFICADO فى كتابه عن «الشعر الأسبانى»، وإن كان هذا قد تم من خلال اختلافات جوهرية عميقة وأصيلة جعلت هذه المفاهيم أكثر فعالية وتعقيدا. وإضافة إلى هذه الاختلافات مع دى سوسير نجد أن النظرية الأسلوبية المعروضة فى كتاب دامسو ألونصو تتضمن اختلافات جذرية مع المفاهيم التى وردت عند العالم المشهور «بالى» BAL-LY. فالقصيدة عند ألونصو يُنظر إليها على أنها تركيب عضوى حقيقى يستأثر فيه باهتمامنا، على حد سواء، ثلاثة جوانب: الجانب التأثيرى، وجانب المفهوم، والجانب التصويرى. وإن شئت فقل إن ثمة امتزاجا حدْسيا بين هذه العناصر الثلاثة، والذى يقوم بهذا الامتزاج أو هذا المزج هو الفنان الذى يعرف كيف تأتى هذه العناصر متآلفة ومنسجمة.

ومع هذا فإن كتاب «الشعر الأسبانى» - كما أسلفت - ليس كتابا فى النظرية، وإنما يضم إلى ذلك الجانب التطبيقى على عدد من أبرز شعراء أسبانيا فى عصر النهضة أو العصر الذهبى الأولى فى الأدب الأسبانى. وبهذا يكون هذا الكتاب قد جمع بين النظرية والتطبيق بصورة رائعة تعمّق من جذور هذا الاتجاه فى أسبانيا. وسوف يأتى تلاميذ دامسو ألونصو ليحفروا أكثر وأكثر فى هذه التربة الخصبة. ومن أهم هؤلاء وأكثرهم بروزا وانتشارا على ساحة النقد الأسبانى كارلوس بوسونيو.

اللاعقلانية الشعرية:

وكارلوس بوسونيو شاعر فى المقام الأولى، لكنه مثل أستاذه ألونصو جنح نحو النقد حتى إن أعماله النقدية التى سحبت البساط من تحت أعماله الشعرية. ومع ذلك ظل بوسونيو على امتداد حياته «من مواليد عام ١٩٢٣» يوازن بين كتابة الشعر والكتابات النقدية. والشعر عنده، بصورة عامة، يعبر عن المفارقات الجوهرية التى يمور بها الواقع الذى نعيشه، ولهذا جاء عنوان أحد دواوينه هكذا: «ربيع الموت». الربيع تعبير عما يشتمل عليه

النقد فى إسبانيا وصلته القوية بالتطور الإبداعى

العالم من متعة وجمال، والموت لما ينطوى عليه هذا العالم نفسه من فراغ فظيع، ودسائس، وألاعيب وغير ذلك. وقد ظهر أول ديون شعرى لبوسونيو عام ١٩٤٥ تحت عنوان «صعود إلى الحب» ثم توالت دواوينه بعد ذلك، ومن بينها «نحو ضوء آخر» «١٩٥٠»، و«ليل بلا معنى» «١٩٥٧»، و«غزو الواقع» «١٩٦٢» و«أنشودة فى الرماد» «١٩٦٧» و«النقود على لوحة من الحجر» «١٩٧٣».

وقد حصل كارلوس بوسونيو على الدكتوراة فى الآداب والفلسفة، وعمل فى بعض الجامعات الأمريكية وفى جامعة مدريد. ونشرت له كتب كثيرة فى النقد من بينها الكتاب الذى ألفه مع أساتذة دامسو ألونصو وهو «ثلاثة مرافئ فى التعبير الأدبى الأسبانى»، وكتاب «نظرية التعبير الشعرى» من جزأين، و«شعر بيثينتى ألكساندر»، و«السيريالية الشعرية والترميز» و«اللاعقلانية الشعرية» هذا الكتاب الذى صدرت ترجمته إلى اللغة العربية ضمن المشروع القومى للترجمة.

واللاعقلانية الشعرية مصطلح يدل على طبيعة الشعر الحديث من لدن الشاعر الفرنسى شارك بودلير إلى الوقت الحاضر. ولهذا يقول لنا بوسونيو فى مطلع الفصل الأول من هذا الكتاب: «إن الكتاب الحالى يرمى إلى الحديث عن إحدى التقنيات الأكثر أصالة وارتباطا بالشعر المعاصر ابتداء من بودلير، وهى التقنية الرامزة، ذات الطبيعة اللاعقلانية»، وهذا يعنى أن الشعر الحديث قد تخلى عن منطقية الكلام أو عقلانيته، وانحاز إلى الجانب اللاعقلانى أو اللامنطقى. وسوف يجد القارئ شروحا كثيرة وتحليلات مستفيضة لهذا على طول الكتاب، بل إن المؤلف إمعانا منه فى توصيل هذه المعلومات الجديدة للقارئ يلجأ كثيرا إلى التكرار، والاستقصاء، والتفريعات وغير ذلك، وكأنه يقول لنا ينبغى لكم أن تتخلوا عن أفكاركم التقليدية كى تستقبلوا الإبداعات المعاصرة فى الشعر بما ينبغى لها من تهيؤ، واحتشاد، واستعداد للاتصال والتواصل. فالشعر الحديث دخلت عليه مفاهيم كثيرة، وانصهر فى أتون رؤى مختلفة تميل إلى التمرد والثورة على كل المضامين والأشكال السابقة، ومن ثم لا يمكن أن نستقبله أو نتلقاه إلا بروح جديدة تتناسب مع روح العصر الذى نعيشه، ومع التطور المذهل الذى حدث لأجناس القول فى كل أنحاء العالم.

ولا أريد فى هذا التقديم أن أتعرض للجوانب الكثيرة التى عرض لها كارلوس بوسونيو، فالكتاب مُتاح للقارئ، ومن ثم فإنى سوف أركز فيما بقى لى من سطور على جوهر نظرية بوسونيو فى «اللاعقلانية الشعرية». ولابد أن أشير إلى أن الكتاب - على عادة النقد فى أسبانيا - يجمع بين النظرية والتطبيق، وهذا واضح من الاستشهادات الشعرية الكثيرة التى سوف تقابلنا لشعراء كبار من فرنسا وأسبانيا على وجه الخصوص، وكلهم ينسبون إلى الفترة من منتصف القرن التاسع عشر تقريبا إلى الآن. ولكن بوسونيو فى أبحاث أخرى طبق هذه النظرية على شعراء من عصور قديمة، خاصة الشعراء المتصوفين من أمثال القديس يوحنا الصليبى الذى يرى بوسونيو أنه فى القرن السادس عشر الميلادى كان يمثل إحدى طلائع الرمزية بمفهومها الحديث. وعندما كنت أدرس فى أسبانيا فى الفترة من عام ١٩٧٧ إلى عام ١٩٨٣ استفدت كثيرا من هذه النظرية فى تطبيق بعض مفاهيم الرمزية وإجراءاتها على الشعر العربى الأندلسى، الذى كان يمثل هو الآخر فى عرف بعض كبار الشعراء المحدثين فى أسبانيا، ومن أبرزهم خوان رامون خمينيث، طليعة من طلائع الرمزية.

يرى كارلوس بوسونيو - كما سوف نقرأ فى هذا الكتاب - أن من أهم ما يميز بين الشعر بمفهومه القديم والشعر بمفهومه الحديث، هو أن الأول كان يقوم على ما أسماه «الصورة التقليدية»، أما الثانى فيقوم على الصورة بمفهومها الإيحائى الرمزى. فالصورة إذن عند بوسونيو تنقسم إلى قسمين:

١- صورة تقليدية، وهى التى ظلت تستخدم فى الشعر الأوروبى منذ القدم حتى نهاية الحركة الرومانتيكية. وهذه الصورة تقوم على المشابهة الموضوعية «مادية أو معنوية أو قيمية» التى يدركها الذهن بشكل مباشر، بين شىء واقعى يرمز له بـ(A) وشىء متخيل يرمز له بـ(E). فعندما يقول أحد الشعراء: «شعر من الذهب» يدرك الذهن على الفور وجه الشبه بين الشعر والذهب، وهو هنا مادى،

أى الاشتراك فى لون واحد هو «الصفرة».

٢ـ الصورة الثانية هى «الصورة الإيحائية»، وهى خاصة بالشعر الحديث أو المعاصر، ويمكن القول بأنها بدأت مع بودلير. وهذه الصورة تجعلنا ننفعل دون أن يصل عقلنا إلى إدراك أى وجه منطقي للمشابهة بين (A) و(E) لا بشكل مباشر أو غير مباشر. ويكفينا أن نحس بالشبه العاطفى بين الشيئين، إنها إذن صورة غير عقلية وهى أيضا ذاتية. ويمثل بوسونيو للصورة الإيحائية بالمثال التالى:

«العصفور مثل قوس قزح»

ففى هذا المثال نجد «العصفور» (A) أو المشبه، و«قوس قزح» (E) أو المشبه به متباعدين فى الظاهر، لكنها يثيران لدى القارئ شعورا متماثلا: إنه الشعور بالبراءة الذى نستقبله فى شىء من الحنان. وبهذا فإن العصفور وقوس قزح يتشابهان عاطفيا فى معني غير معقول، أى علي عكس ما يحدث فى الصورة التقليدية التى يتسم فيها وجه الشبه بالعقلانية والمنطقية. وهكذا فإن (A) و (E) يتشابهان فقط فى شىء واحد، وهو أنهما قد أصبحا رمزين لمرموز واحد، أى أن العصفور وقوس قزح على الرغم مما بينهما من تباعد فى العقل والمنطق قد صارا ينتشمان عاطفيا فى وجه شبه واحدة هو البراءة. وهذا المعنى لا ينطبق عليهما فى الواقع، ولكن التعبير بهذا الشكل يعطينا انطباعا عاطفيا بأنهما كذلك، ويصل إلينا وجه الشبه على النحو التالى:

ـ الجانب الواقعى: العصفور «= صغر فى الحجم، خفة، عدم قدرة للدفاع عن النفس = طفل صغير، غير قادر علي الدفاع عن نفسه = طفل برىء = براءة =» عاطفة البراءة فى وعى الشخص.

ـ الجانب غير الواقعى: «قوس قزح «= ألوان مغسولة، نظيفة، صافية، صفاء = طفل صاف = طفل برىء = براءة =» عاطفة البراءة فى وعى الشخص.

وفى دراسته عن شعر القديس يوحنا الصليبى مثل كارلوس بوسونيو لهذه الصورة الإيحائية بأبيات من شعر هذا الشاعر المتصوف. والكتاب الذى بين أيدينا ملىء بالأمثلة من شعر بودلير، وفيرلين، ولوركا، وخوان رامون خمينيث، وسواهم، تقول أبيات القديس يوحنا:

حبيبى هو الجبال
والوديان المنعزلة، المليئة بالأشجارة
والجزر الغريبة
والأنهار الرنانة
وصفير الرياح الحبيسة
والليل الساجى
عند انبلاج أشعة الفجر
والموسيقى الساكنة
والوحدة الرنانة
والعشاء الذى يسلى ويعشق.

فهنا نجد الشاعر يشبه «الله» بأشياء غريبة، فى سلسلة من الصور الإيحائية. فالمحبوب (A) يشبه بالجبال١(E)، والوديان المنعزلة كثيفة الأشجار ٢(E)، والجزر الغريبة «٣(E)، والأنهار الرنانة ٤ (E) وصفير الرياح الحبيسة ٥(E).. وهى تبلغ فى مجملها تسع استعارات.

وإذا أخذنا الاستعارة الأولى مثالا وهى «حبيبى هو الجبال» فإننا نقول إن الحبيب (A) والجبال (E) ليس بينهما أى وجه شبه حقيقى، مادي أو معنوى أو قيمى، وإنما المحبوب يحدث فى داخلنا إحساسا بالعظمة والقوة، وهو ما تحدثه فينا الجبال أيضا. ومن هنا تأتى المشابهة اللاعقلانية بين الحبيب(A) والجبال (E).

وهكذا يحاول كارلوس بوسونيو أن يستخدم لغة العلم «الحروف والأرقام» للتدليل على اللاعقلانية فى أنماط من الشعر ظهرت قديما على استحياء عند بعض الشعراء خاصة من المتصوفة، وحديثا عند الغالبية العظمى من الشعراء، من عهد بودلير إلى الآن، الذين استهدفوا تجديد لغة الشعر ومفهوماته وصوره حتى صارت الصورة الإيحائية هى الأساس فى معظم ما ينتجه الشعراء.

جماليات التجديد والتشكيل فى القصة القصيرة

« السعودية نموذجا »

◆ أحمد عبد الرازق أبو العلا ◆

هذه الصفحات جزء من الدراسة النقدية التى نوقشت ضمن أعمال الندوة التى نظمها اتحاد الكتاب العرب فى الشارقة بدولة الإمارات العربية فى الفترة من ٢٣ - ٢٥ يناير ٢٠٠٦، وهى تقع فى ست وثلاثين صفحة « فولسكاب » وهذه ثلاث عشرة صفحة منها، والدراسة تناولت أعمالا قصصية لكتاب من السعودية هم: عبده خال - يوسف المحيميد - محمد على قدس - محمد منصور الشقحاء، هؤلاء الذين يمثلون الجيل الثالث من كتاب القصة فى المملكة، وإن كان الشقحاء هو أقدمهم، إلا أنهم وضعوا تقاليد مختلفة لفن القصة، تختلف - تماما - عن تلك التى رأيناها لدى كتابها من الجيلين الأول والثانى، والدراسة حاولت أن تخرج بنتيجة مؤداها: أن هذا الجيل الجديد خرج من رحم المجتمع، الذى فرض شروطه القاسية على المجتمع، فجاء محملا بكل التناقضات التى يعكسها، وفى نفس الوقت جاء محملا برغبات شتى، منها: التوق إلى التغيير، ولن يأتى التغيير إلا بكشف الغطاء عن المستور، ولعل الأحداث التى حدثت فى منطقة الخليج العربى: احتلال الكويت - حرب الخليج الثانية - وظهور تيارات العنف السياسى والدينى، وأحداث ١١ سبتمبر، هى التى ساعدت على ظهور تلك الحالة من التمرد على التقاليد، والأعراف السائدة، ومن ثم فإن الكتاب، غيروا رؤيتهم، وغيروا رؤاهم من أجل مواكبة تلك الأحداث، ومسايرة المتغيرات.

يشير معظم الباحثين إلى أن القصة القصيرة فى الخليج العربى، تطورت تطورا ملحوظا بعد الحرب العالمية الأولى، وساهمت عدة عوامل فى عملية تطورها - منذ البداية - ومن أهمها: ازدياد نسبة المتعلمين فى المجتمع الخليجى والحجازى، نتيجة إنشاء المدارس، ولقد ظلت المملكة العربية السعودية محرومة من التعليم حتى قيام الدولة الثانية فى عهد الملك «عبد العزيز بن سعود» الذى قام بإنشاء المدارس، واهتم بتوفير المدرسين والمعلمين الذين وقع على عاتقهم عبء تعليم أبناء الجزيرة، وأيضا كان لوصول الصحف العربية فى أواخر النصف الثانى من القرن التاسع عشر، إلى منطقة الخليج دوره الكبير فى ظهور هذا الفن، خاصة صحف: الأهرام - المقتطف - الهلال - العروة الوثقى.. ومما عمل على النهضة الثقافية ظهور الصحف والمجلات، خلال الربع الأول من القرن العشرين «١٩٠٠ - ١٩٢٥»، وكان لظهور الصحافة فى السعودية دورها كوسيلة اتصال، وممارسة للدور الثقافى والفكرى لعدد من المثقفين، ولذلك ظهرت بعض إبداعات القصة فى تلك الآونة، وكانت خصائص القصة القصيرة - فى تلك المرحلة - تتميز بعدد من السمات منها: الميل لأسلوب الخطاب والوعظ، وكانت لغتها الفنية ركيكة. ومن ناحية الموضوع ركزت على موضوعات الوعظ الدينى، والإصلاح الاجتماعى، والتعليم، وكان المجتمع السعودى متمسكا بأنواع من التقاليد والقيم الاجتماعية المتخلفة كالإيمان بالمشعوذين - على سبيل المثال - ولكن القصة القصيرة فى المرحلة الثانية لتطورها، تخلصت من بعض مشكلات الماضى، التى لم تعد موجودة فى المجتمع الجديد، بفضل التطور الذى أصاب المنطقة، وفى الوقت الذى صمتت فيه القصة القصيرة عن الحديث عن القضايا الاجتماعية - فى مرحلتها الأولى - حفاظا على كيان الأسرة الخليجية، نجدها فى مرحلتها الجديدة، تهتم بمناقشة القضايا الاجتماعية، فقرأنا عن مشكلات الخيانة الزوجية، والوافدين وغير ذلك من المشكلات، التى لم تكن تحفل بها قصص البدايات«١»

ولكن القصة القصيرة فى السعودية تطورت فيما بعد - الآن - تطورا كبيرا وملحوظا، تبعا للتطور ذاته الذى حدث فى المجتمع السعودى، على المستويات الاجتماعية بشكل خاص، والاقتصادية والسياسية بشكل عام، ويعود الفضل إلى ذلك لعدد من كتابها الذين آمنوا بأن مهمة الكاتب الحقيقى أن يكون مع التطوير، ومع الجديد، من أجل النهوض، أو العمل على النهوض بمجتمعه، بما يضمن له دوام الوجود والازدهار.

وهذه الدراسة تتعرض لبعض أعمال كتاب القصة القصيرة فى المملكة العربية السعودية ممن ينتمون للجيل الثالث، من كتابها، وهذا الجيل ظهرت إبداعاته المتعددة خلال فترة الثمانينيات وضم عددا كبيرا من الكتاب منهم: سليمان سندى - عبد الله السلمى - وحسين على حسين - وسباعى عثمان، وعلى حسون - لطيفة السالم - محمد على قدس - يوسف المحيميد - عبده خال - أحمد إبراهيم يوسف - محمد منصور الشقحاء وغيرهم، ولقد وقع عبء التجديد على عاتق هؤلاء الكتاب، ولكن بدرجات متفاوتة، وتبعا لثقافة الكاتب وموقفه من الحياة والواقع، ومدى إدراكه لطبيعة هذا الفن الصعب، والهموم الفنية المتعلقة به، فهناك بعض الكتاب الذين أضافوا على المستويين الشكلى والمضمونى، وهناك من اهتم فقط بالشكل، دون اهتمام باختيار موضوعات جديدة تعبر عن الواقع فى لحظته الحضارية الآنية .. ونهتم هنا بالكتابة عن بعض أعمال الكتاب الذين أضافوا أشياء لافتة، وعالجوا موضوعات لم تكن مطروقة فى المنجز القصصى السابق عليهم، ومن هؤلاء : عبده خال - يوسف المحيميد - محمد المنصور الشقحاء - محمد على قدس.

هذا الجيل الثالث جاء لاحقا لجيلين سابقين: أولهما يمثله الكتاب الذين ظهرت أعمالهم القصصية فى الثلاثينيات ومنهم: أحمد رضا حوحو ومحمد على مغربى، ومحمد أمين يحيى، ومحمد عالم الأفغانى، وفى تلك الفترة غطى الاهتمام بالشعر على الاهتمام بالقصة، وكان الاتجاه الفنى الذى ساد فى الإنتاج الأول: هو الاتجاه الرومانسى، وكذلك الاتجاه نحو الواقعية أو الطبيعية .. وظهر الجيل الثانى وتألقت أسماء مثل: عبد الله الجفرى -

جماليات التجديد والتشكيل فى القصة القصيرة

وعلوى طه الصاوى - ود. محمد عبده يمانى - ود.عصام خوقير - وحامد الدمنهورى - وخديجة السقاف - وعبد العزيز صالح الصقعبى وغيرهم.

وكتابات الكاتب السعودى «عبده خال» «٢» تأتى لتقدم نموذجا للكتابة التى لا تسير وراء التقليدى، ولا تستسلم للقيود التى تقف أمام بعض الكتاب، وتمنعهم من المغامرة، - المغامرة الفنية - وفى واقع الأمر، فإن المغامرة أمر مطلوب، لأنها كفيلة بدفع دماء جديدة فى شرايين الإبداع الأدبى والفنى، تلك الدماء الجديدة، هى التى تقوى فعل الاستمرارية، وتخطى عتبات الإجادة والإضافة، وهو من كتاب الجيل الثالث، فى حلقة أجيال القصة فى المملكة العربية السعودية، ومعه الكاتب «يوسف المحيميد»، وهذا الجيل أخذ على عاتقه إضافة جماليات جديدة للقصة القصيرة فى المملكة، ربما لم تستوعبها الكتابات السابقة، **باستثناء بعض كتابات الجيل الثانى**، وبخاصة عند «**عبدالعزيز مشرى - الصقعبى**».

ونشير فى هذه الدراسة إلى مجموعة مختارة من قصص الكاتب «عبده خال»، منها قصص قصيرة جدا، ونستطلع من خلالها سمات وعلامات التجديد لديه، وأيضا علامات المغايرة والاختلاف عن الكتاب الآخرين، والقصص القصيرة جدا يختزل الكاتب - فيها - التجربة اختزالا شديدا جدا، فيقصر حجمها ليصبح مجرد سطر واحد أو سطرين، ولقد اعتمدنا هنا على قصص «عبور - العنيد - الغناء الفصيح - دعوة لتبادل الأمكنة - ثمرة خسئة - بلادة - رويدا أيها الحالم - ذبول - نزاهة - حنين - لا أحد ينتظر الحسناوات - حياة - عقر - هروب - سيدة الأشواك».

وبقراءة تلك القصص يمكن أن نجمل بعض الظواهر الفنية - من خلال تعامله مع هذا الشكل الفنى - فى التالى:

١ـ **الاقتراب** من شكل وفحوى الأمثولة أو النادرة «عبور - **رويدا أيها الحالم** - حنين - هروب - عقر».

٢ـ **غرائبية التناول**، وغموض الدلالة «العنيد - الغناء الفصيح - سيدة الأشواك»

٣ـ الحكى الغنائى والشعرى «حياة».

٤ـ غلبة التصوير الخارجى، والانحياز للصورة على حساب السرد المعتاد «بلادة - ذبول - نزاهة - لا أحد ينتظر الحسناوات».

فى قصة «عبور» يحاول الكاتب معالجة عبارة «خبئ حزنك فى النسيان»، لكن المعالجة لم تخرج عن إطار المعالجة التقليدية التى نراها فى الأمثال، أو الحكم، وفى قصة «العنيد» يقدم ما يشبه اللغز، وهذا اللغز لا يفصح عن شىء محدد، ويبدو أمامنا - فى بنائه، ومحتواه، ودلالته الغائبة - أشبه بما يكتبه شعراء قصيدة النثر، تلك التى لا تهتم بالدلالة، بقدر اهتمامها بالتشكيل، والغرائبية فى التناول، على الرغم من قصر التجربة الشديد جدا - سطر ونصف فقط - إلا أننا نلمس تلك الغرائبية التى أشرت إليها.

«كان يعبر ليلا فصيحا، وحفيف ثوب، وطرق نعل يتبعان خطواته، التفت، فخر الليل، وجاء الصبح العنيد» وهنا تنتهى القصة!!

وفى نفس الإطار تأتى قصته «الغناء الفصيح»:

«مر بالمدينة، فوجد مصابيحها نائمة، والأغانى مُعطلة، فقطف موالا ساحليا، وتموج به حتى تغرغرت شوارع المدينة بالغناء الفصيح»!!

وانعكاسا لتلك الغرائبية التى لا تفضى إلى شىء محدد تأتى قصة «ثمرة خسئة»:

«عندما نظرت إلى المرآة، ولمحت جسدى الملقى على الفراش، أيقنت بأننى أصبحت ثمرة خاسئة، ألقيت على الأرض.. آه يا للكارثة، لقد ماتت تلك الشجرة العظيمة!!».

نرصد هنا ذلك الاختزال - المخل - إذا صح التعبير - الاختزال، الذى لا تبرره الرغبة فى التكثيف، أو الهروب من طرق السرد التقليدى، أو التخلص من الجمل الزائدة، فعلى الرغم من هذا الاختزال، فإننا نلمس عيوبا وجدناها فى القصص التقليدى، ومنها: إعلاء صوت الكاتب، انظر إلى عبارته «آه يا للكارثة، لقد ماتت تلك الشجرة العظيمة» والمباشرة فى عبارته «أيقنت بأننى

أصبحت ثمرة خاسئة» والرصد الخارجي أيضا فى عبارته «لمحت جسدى الملقى على الفراش».. ما الذى تبقى من تلك التجربة .. إذن؟! فعلى الرغم من قصرها الشديد جدا إلا أننا نستطيع رصد ما يلى:

١- إعلاء صوت الكاتب ٢- المباشرة ٣- الرصد الخارجي.. وكلها من مظاهر القصص التقليدى.. ولذلك فإن الشكل - وحده - لا يعد كاشفا عن رغبة الكاتب - أى كاتب - فى الولوج إلى المناطق الجديدة فى التناول والمعالجة، بل إن طرق المعالجة والتناول هى الجديرة بالاهتمام، والشكل مرتبط - دائما - بالمحتوى أو المضمون، وليس العكس.. أى أن كل تجربة فنية تبرز شكلها، ولذلك فإن السعى نحو التجريب الشكلى، يأتى على حساب التجربة ذاتها، ويضعف من إمكانيات الكاتب فى الولوج إلى مناطق جديدة وطرق مغايرة.

ما هو الفرق بين القصة القصيرة، والحكاية الشعبية، أو الحكاية الفلكلورية التى ربما قرأناها - من قبل - فى كتاب مثل - كليلة ودمنة - مثلا -؟ إن الكاتب «عبده خال» يقدم قصته «دعوة لتبادل الأمكنة» لنكتشف أنه يحاكى - تماما - القص الشعبى الذى يجعل الحيوان مثلا يتكلم مع الإنسان، من أجل إعطاء حكمة، أو ضرب مثل، أو الخروج بموعظة حسنة!! انظر إلى القصة كاملة، وحاول الوصول إلى إجابة للسؤال الذى طرحته.

«دخل حارس الحديقة، ليتفقد الحيوانات، فوجد القرد حزينا، بائسا، قابعا، فى ركن منزو من القفص، يقلب بين يديه غصن شجرة يابس، ويطلق تنهداته العميقة، الحارة فخاطبه الحارس:

- عجبا لأمرك.. أنت أذكى الحيوانات، وأكثرها مرحا، والجميع يجمع على حبك، فما بالك حزينا، منكسر الخاطر؟

- فرد عليه القرد:

- تعال مكانى، وستعرف؟»

وتنتهى القصة !! أليست هذه حكاية، بكل ما للحكاية من خصائص؟

ولقد جاءت قصة «رويدا أيها الحالم» أقرب إلى النادرة منها إلى القصة القصيرة الفنية.

«حلم أحد المساجين بأنه خرج من عتمات الزنازين، ورأى نفسه يسير فى الشوارع متمتعا بحريته، فاستيقظ من نومه سعيدا، وقام بتقسيم جميع حوائجه على زملائه المساجين، فصاح به الذى بجواره.

- أبق شيئا لنفسك، فمازلت بداخل السجن!!».

والنادرة لها سمات منها: أنها قصيرة الحجم، مع وجود عدد من الشخصيات، ولكل شخصية من هذه الشخصيات دوره فى الحدث، والنادرة تقدم الشخوص من الخارج، وتهمل ما يعتمل فى داخلهم من مشاعر وأحاسيس، وتلجأ إلى الرصد الخارجي، بالإضافة إلى توافر عنصر السخرية، ووجود المفارقة، بالإضافة إلى الابتسامة التى من الممكن أن يسببها التناول، أليست كل هذه السمات متحققة فى قصة «رويدا أيها الحالم»؟!

وأود أن أنوه هنا بأن قالب القصة القصيرة هو الذى يحدد طولها، ولا يوجد «أى مقياس للطول فى القصة القصيرة، إلا ذلك المقياس الذى تحتمه المادة نفسها، ومما يفسدها - حيث إن الشاعر يعتمد على لغة الشعر التى تقوم بتوليد المعانى والدلالات، من خلال قوة المجاز، الذى تحمله اللغة، بينما لغة القصة ترتكز على النمو، والتطور، وتهتم بأن تكون صاحبة وظيفة محددة فى اتجاه المعنى، وعندما تتماهى الفروق بين الوظيفتين، يصبح التناول محفوفا بالمخاطر، بل نستطيع أن نقول: إن الكاتب يقع فى مأزق خطير جدا، حين لا يستطيع تقديم تجربة شعرية خالصة، أو تجربة قصصية خالصة، صحيح أنه من الممكن أن يكون هناك مزج بين النوعين، من خلال تداخل الأنواع الأدبية فى القصة القصيرة - أثناء المعالجة ولضرورة فنية تتطلب هذا المزج - لكن التداخل لا يعنى الاستغناء نهائيا عن لغة القص، اعتمادا على أن لغة الشعر المختزلة، يمكن أن تحل محلها، ومن المعلوم أن مفهوم التوصيل يختلف فى الحالتين.

وعلى حد تعبير الناقد د. عبدالمنعم تليمة - وهو على حق فيما ذهب إليه - حين قال: «وقد انتهت اللغة إلى ضمور شديد وعقم

جماليات التجديد والتشكيل فى القصة القصيرة

بيّن حين انفصمت العلاقة فيها بين الدور الجمالى والدور الاجتماعى، وحين وقعت فى أسر الغلو الشكلى، وحين برز تكريس مقولة *إن الأدب ظاهرة مسيرة بقوانينها الذاتية*«٤»

وعلى العكس من كتاباته فى مجال القصة القصيرة جدا، تأتى قصص «عبده خال» الأخرى بعيدا عن الرغبة فى الولوج إلى مناطق التجديد بلا ضرورة فنية - محققة درجة عالية من التجديد الفنى الحقيقى، والواعى، بل وتعد قصصا لافتة ومتميزة عن أبناء جيله فهو كاتب يجيد اختيار موضوعات مبتكرة، إنسانية، جياشة، مليئة بالمشاعر العارمة، والأحاسيس الدافئة، تتميز لغته الفنية بنعومة آسية، وقدرة على الإفصاح عن المكنون، والداخل، وقصصه تحتفى بالواقع الاجتماعى احتفاء كبيرا، ربما نجد الرمز يغلف التجربة إلا أن البعد الرمزى لا يقلل من واقعيتها، بقدر ما يعمق المعنى ويجعله يفصح عن دلالات متعددة، هذه الدلالات تدفع *المتلقى والقارئ إلى الاستمتاع بالقصة*، والاندفاع نحوها، لمحاولة **اكتشاف رموزها، ولذلك نجد شخوص قصصه يعبرون عن الواقع، ويعملون اتصالا بالقوانين المحركة** له والمحيطة به، أحيانا تكون قوانين سياسية، لكنها ليست مباشرة، وليست هى غاية المعالجة، لكن موقف الكاتب الفكرى والسياسى، نستطيع التعرّف عليه من خلال متابعة ما يكتبه، وتلك المسألة، تدعم عملية الإبداع - بشكل عام - وذلك لأن الكاتب - أى كاتب - يكتب لأن لديه شيئا يريد أن يقوله - وإلا فلماذا يكتب إذن؟ وتتحقق كل هذه المعانى مع عدد كبير من القصص التى سنتناولها هنا بالدراسة والتحليل ومنها «الجدار - البلوزة - عصفور الزينة - الذباب - جارتنا الصغيرة - آآآه» وغيرها من القصص، وقصة «الجدار» تعد نموذجا للقصة القصيرة مُحكمة الصنع، ليس بالمفهوم التقليدى لعبارة «محكمة *الصنع*» ولكن بمعنى أن الكاتب يملك القدرة على بناء قصته بشكل **فنى جيد، ويعرف كيف يسيطر على شخوصه تلك السيطرة التى لا تجعل الأحداث تفلت منه**، أو تضيع الشخصيات، الكاتب يقدم **نصين تحت عنوان واحد** *«الجدار»*، النص الأول قصير جدا لا يتعدى سوى ثلاثة أسطر، **يكشف فيه عن أزمة نفسية يعيشها** بطل القصة ، حيث «إنه يرى فيما يرى النائم، أنه فى زنزانة ضيقة نتنة، كان يقف فيها بصعوبة، والمسامير تأكل من جسده، فتهطل دماؤه سوداء، ويصرخ فلا يسمع لصوته صدى، ورأى حية رقطاء تلتف حول عنقه، وتهم بغرس أنيابها فى حبل الوريد، وقبل أن تفعل ذلك استيقظ من نومه فزعا، ودفع غطاءه، لكن الغطاء استحال إلى جدار» *هذا هو النص الأول كاملا.*

وكما نلاحظ أنه - برغم قصره الشديد - نص محكم، بمعنى أن هناك شخصية وهناك حدث تتعرض له الشخصية، وهناك أزمة، وهناك دلالة، فمن الممكن أن نفهم أن تلك الزنزانة تمثل المجتمع كله، وأن الغطاء الذى تحول إلى جدار، إنما هو يشير إلى فكرة افتقاد الحرية فى مجتمع قاتل، يشبه الحية الرقطاء، التى تلتف حول العنق، وتمص الدماء، ذلك المشهد الفانتازى القصير، فى النص الأول، استكمله الكاتب بنصه الثانى - وبنفس العنوان - بضمير المتكلم، أى بضمير الشخصية الرئيسية فى النص الأول، والتى قدمها بضمير الغائب. اعتماده - هنا - على ضمير المتكلم، جاء متفقا مع طبيعة التجربة، لأننا فى النص الأول، لم نكن نعلم عن تلك الشخصية شيئا، لكن الكاتب، قدمها فى نصه الثانى شخصية حية، واقعية، وجعلها تتفاعل مع المحيط الخاص بها تفاعلا كشف عن طبيعتها، وأفصح عن أزمتها، بل كشف من خلال كل ذلك، عن أزمة مجتمع، لا يحفل بالفرد، بل يجعله يواجه الظروف المحيطة به بمفرده، بدون أن يتيح له حرية الحركة، وحرية التفكير، وحرية الإرادة، فحين يقرأ رواية «الفراشة»«٥» يهدأ قليلا، لأنه طمأن نفسه بأن فرنسا - نفسها - تغتال الأحلام، إنه تبرير لتهدئة موقفه تجاه مجتمعه، الذى لا يتيح للفرد، أن يحقق أحلامه، بحرية، أن يعيش حياته بحرية، وللقارئ أن يصل إلى المعانى التى يريد أن يصل إليها، فالقصة أعطته، وأتاحت له الفرصة للوصول إلى التفسير الذى يتوافق مع مواقفه، وثقافته، ومزاجه النفسى، فإذا كان شخص القصة فى النص الأول قد شعر بأن الغطاء قد تحول إلى جدار، يحول بينه وبين الحرية، فإن الجدار فى النص الثانى، جلب أنيننا كان يسمعه - من خلفه - ولم يسمعه غيره، ولذلك

يتهمه المقربون منه بالجنون، وبضرورة أن يعالج نفسه، بأي طريقة، لكن طرق العلاج جميعها تفشل، لأنه وحده، يعلم أن وراء الجدار أنينا مكتوما، لن يختفي صداه إلا باختفاء الجدار ذاته.. ولذلك حمل شخص القصة معولا هوى به على الجدار، ليحطمه.. تمرد طبيعي على واقع، يسلبك حريتك، في أن تحيا كما تريد، وتتنفس كما تشاء، لا أن تكون عائشا بإحساس السجين، هذا هو المعنى والدلالة التي أعطتها القصة لنا، بشكل طبيعي، وبسيط، وبلغة شفافة، غير زاعقة، برغم ذلك الضمير الذي من الممكن أن يجعل تجربة - كهذه - تبدو وكأنها تجربة ذاتية، لكن هذا الأمر لم يحدث لأن الكاتب «عبده خال» يعرف كيف يسيطر على ضمير المتكلم سيطرة فنية كاملة.

إن اختيار الموضوعات الجديدة الجيدة - كما أشرت - تعد علامة من علامات التجديد في مجال القصة القصيرة في السعودية، والولوج إلى مناطق لم تكن القصة السعودية تلج إليها، فضل يحسب للكاتب ولاشك، بل ويحسب لكل الذين يأخذون على عاتقهم التعبير عن هموم الواقع، والحديث عن اللحظة الحضارية الآنية ما تحمله من منغصات، نفسية، وإنسانية، وحياتية.

وفي هذا الإطار نفسه تأتي قصة «البلوزة» وهي قصة تتناول موضوعا ظل من الموضوعات المحرمة في المملكة، والتي لم يهتم كثير من الكتاب بتناولها ربما خشية من الرقابة، وعدم النشر، وأعني بالموضوع «الحرمان الجنسي» الذي من الممكن أن يعيشه الفرد في مجتمع، يضع القيود الصارمة، والقوانين الرادعة التي تحاسب أي مارق، أو خارج عليها.

والقصة تذكرنا بتمثال «جالاتيا» الذي صنعه «بيجماليون» في محاولة منه للتأكيد على قدرته على خلق امرأة بيديه، وتكون أجمل امرأة، لأنه هو نفسه خالقها!! امرأة أجمل من كل النساء، متحديا في ذلك النساء اللاتي اتهمنه بأنه لا يشعر بوجودهن!! ونراه يقع في حب التمثال الذي قام بصنعه، برغم أنه تمثال حجري، لا حياة فيه، ولا روح، ولذلك نراه كل ليلة، يحتضنه، ويبثه أشواقه، لعله يستجيب، ولعل جالاتيا، تصبح امرأة حقيقية من لحم ودم، وحين يفشل في ذلك، يلجأ إلى آلهة الحب، طالبا منها أن تنفخ الروح في تمثاله الحجري، وبالفعل تستجيب الآلهة لطلبه، فيجد التمثال يلين بين يديه وتصبح «جالاتيا» أنثى كاملة.. وبطل قصة «البلوزة» التي كتبها «عبده خال» يفعل نفس الشيء، لكن الدمية تظل دمية كما هي، لأنه لا يستطيع أن يخاطب ربة الحب، كما فعل بيجماليون، فتلك كانت أسطورة، وما يحكيه البطل - هنا - واقع وليس أسطورة من الأساطير، لذلك يظل تمثاله حجرا، وتظل دميته، دمية، وإن حاول أن يجعلها بكل الطرق، حقيقية، أو على الأقل تشبه تلك الفتاة التي رآها في المغسلة، حين أتت إليه بملابسها ليقوم بغسلها، ومن يومها لا يستطيع فراق صورتها، ولا نسيان رائحة عطرها!!

لقد حاول أن يجعل دميته تتكلم، فقام - خفية - بتسجيل صوت الفتاة حين أتت إلى دكانه مرة أخرى، وقام بتركيب الصوت ووضعه بجانب دميته، ليجعلها تتكلم، ويعيش خياله وكأنه واقع، وحين ظلت تلك الملابس لأكثر من شهر، أحضرت معها رجلا، زجره، وطلب منه سرعة تسليمه للملابس، وهنا يسقط حلمه، ويرتطم على أرض الواقع، «تشاغلت يده بتعرية الدمية، كوم البلوزة، والتنورة في صدره، تهاوى فجأة، شعر بالذوبان، ونار حامية تصهره، فأخذ يشهق بالبكاء».

وقصة «البلوزة» تعتمد على أسلوب الحكاية «٦» - أحداث وشخصيات - ويعكس الكاتب - من خلالها - جماليات متعددة، على مستوى اللغة، وعلى مستوى المعالجة، فعلى مستوى اللغة، نجده لا يسرف في تفصيلات، ترهق القارئ، ولم يلجأ إلى الحشو الزائد أو الاستطراد، أو الوصف بصورته التقليدية، أو المباشرة، وكلها من خصائص القصص القديم أو التقليدي - بمعنى أصح - انظر إلى اللغة التي جاءت في سطور القصة الأولى، ومن خلالها يضعنا مباشرة مع شخصية الفتاة التي ملكت فؤاد راوي القصة وبطلها: «تعبره كل يوم فتعمق في شغاف قلبه أخدودا من الوله، يتبع ممشاها فتسيل رغبته ويزداد توتره، تصليه حمم جسده ويفور.. يفور.. يفور بعجلة يبلله طوفان الرغبة، يغرقه في ماء آسن ويذوي

جماليات التجديد والتشكيل فى القصة القصيرة

قبل أن تغادر عينيه، يذوى ككلب ركض وركض فلم يكن نصيبه إلا نصف ظل ولهاث مديد، اليوم وقفت على باب مغسلته».

إنه يقوم بتقديم شخصية القصة مباشرة، وتلك جمالية من جماليات القصة الجديدة، تلك التى تمردت على التمهيد التقليدى للحدث أو التمهيد المسرف للشخصية!!

وهو على مستوى المعالجة يلجأ إلى استخدام حيلة التذكر، والاستدعاء - استدعاء الشخصية من الخيال - حين نراه يتذكر تلك الفتاة الريفية «خضراء» التى يريدون منه أن يتزوجها، بينما تمتلكه صورة الفتاة التى أتت إليه فى المغسلة، تلك التى شدت انتباهه، وحركت مشاعره، ونشطت خياله الجامح!! وهنا يلعب الوصف لعبته، حين يقارن بينها وبين فتاة القرية:

«قفزت خضراء أمامه، فتاة بائسة امتص الجوع عودها، وجرى العطب بين راحتيها من مسكة المنجل وجرف سيل الانتظار جبلى صدرها اللذين كانا ينهضان لمقدم من زرع فى مخيلتها رغبة الوقوف عليهما، غدت فتاة مهدمة، تقول الرسائل القادمة من هناك: خضرا تقترب من الثلاثين وهى مازالت تنتظرك.. حرام عليك لم تعد صالحة للزواج إلا بك سقطت كل ذاكرته حينما لوت عنقها باتجاهه».

بينما تلعب نفس اللغة لعبتها وبنفس درجة إجادة الوصف الدقيق الجيد حين يتحدث عن فتاة الحلم «تقف السيارة أمام المغسلة تماما، فى هذه اللحظة بالذات تكون عيناه منفتحتين على اتساعهما فحين تدفع الباب تظهر ساقاها نافرتين من تلك الغلالة السوداء فتبين قدمان ممتلئتان مستديرتان تنتهيان بحذاءين يتغيران كل يومين أو ثلاثة ثم يستقيم عودها طاعنا الفضاء بقامة فارعة رطبة، تلملم عباءتها على صدرها مخفية ثمرتين نادرتين فى استوائهما.. أصابع يديها ناعمة مرتوية كالأقلام الفاخرة تنتهى بأظافر مدببة منسابة أبقت على مداد قانى الاحمرار، تعبر الرصيف تاركة جسدها يراقص الهواء والأمكنة بينما تتوقف رائحتها لتحرس مشيتها وتثبت الأمكنة فى مواضعها كى لا تتساقط حجارتها كمدا على اختفائها، فى كل هذا الارتباك يزهر بمقدمها بيت واحد إذ تدس فتنتها فى بوابته الواسعة فيضمها ويعبس للدنيا مغلقا ردفيه».

والمجتمع الذى ربما ينظر إلى الرجل الذى لا يستطيع الإنجاب، نظرة شك وريبة، كان موضوع قصة «عصفور الزينة» فالمرأة من وجهة نظر هذا المجتمع المزعج، المرأة غير القادرة على الإنجاب، تصبح كعصفور الزينة، مجرد ديكور، جميل، ولا أكثر من ذلك، ولذلك نرى الزوج المحب لزوجته، والمستهجن لكل رجل يقدم على إهانة المرأة، ذلك الرجل، يقدم على إهانة زوجته، ضاربا ما يؤمن به عرض الحائط، لأن رغبة الإنجاب ملكته، وأصبحت هى الرغبة القوية، حتى إن الحب تلاشى، وانزوى الحنان، فى زوايا الحزن، والاتهام، والمرأة فى تلك القصة امرأة محبة بالفعل، لكنها عاجزة عن تحقيق ما يتمناه الزوج، وتلك أزمتها الفعلية، وعندما تتعرض للإهانة من الرجل الذى تحبه بجنون، تصفع باب شقتها وتخرج منه، متمردة على تلك الإهانة، ويذكرنا فعلها بفعل نورا فى مسرحية «هنريك إبسن» النرويجى، حين صفعت - هى الأخرى - الباب، وتركت بيتها بعد أن شعرت بأنها مجرد دمية فى البيت، هنا تشعر المرأة أنها مجرد عصفور للزينة داخل البيت، ومن ثم، تترك البيت لأن صاحبه لم يحترمها كامرأة، تلك فكرة جديدة ثورية، لأنك حين تجعل تمرد المرأة يأخذ مداه فى مجتمع، لا يحترم هذا التمرد، حتى ولو كان صاحبه على حق، فإنك بهذا الطرح، تكون ثوريا، وتكون قد وجهت لذلك المجتمع القامع صفعة قوية، ربما لن يغفرها لك، أتحدث هنا عن الكاتب، تلك مسئولية الكاتب الملتزم، بقضايا مجتمعه، وبقضايا قومه، وناسه، شخص القصة حين واجه تمرد زوجته المحبة، وكانت على حق، علم بقيمتها كامرأة، ولم يكن يتمنى أن يقوم بإهانتها أمام صديقتها متعمدا ذلك، قائلا لها إن العطر الذى تضعه يخنقه، وعليها أن تغيره، فى حين أن الصديقة تثنى عليه، بل وتبدى إعجابها باختيار ذلك العطر.. إن العطر هنا مجرد أداة للإهانة، وتلك الإهانة هى التى فجرت ذلك الغضب الذى لم تستطع المرأة فى القصة أن تفعل شيئا تجاهه غير الرحيل من البيت، وشعور الزوجة بالوحشة،

هو الذى جعله يتمنى أن يجدها تقف على الباب من جديد - كما كانت تفعل - وتجذبه لحضنها، وتناوله كأس الماء الذى يتجرعه منذ عشرين عاما - مدة الزواج - سواء كان فى حاجة إليه أم لا.

وعلى الرغم من أن الكاتب «عبده خال» يعد من الكتاب القلائل الذين يهتمون باللغة القصصية، ويبعدونها عن منطقة المباشرة والخطابية، إلا أنه فى هذه القصة، وقع فى دائرة المباشرة فى بعض مناطق القصة، ربما بسبب أن القصة تدور وقائعها، اعتمادا على ضمير - كما سبق وأوضحنا - يمكن أن يتحول للإفصاح عن صوت الكاتب، إذا فاته ذلك أثناء الكتابة، انظر مثلا إلى عباراته تلك: «الرجال أشبه بحلاقين تجرى شفار ألسنتهم على جلود النساء، من غير اكتراث، ولو جرى الدم لا يكلف الواحد منهم إزالته بكلمة اعتذار رقيقة» أو قوله «المرأة أشبه بمنشفة بالية يدسونها فى المطابخ أو فى غرفة مغلقة حيث يدلقون عليها الدنس بسرية تامة» وقوله «ما بالنا نرى كل النساء جميلات، فيما عدا زوجاتنا؟!».. هذه العبارات تعد حشوا زائدا عن الحاجة، وتؤثر فى جماليات التشكيل.

وعن البطالة والمحسوبية يكتب قصته «الذباب»، ويتناول جمالية فنية أخرى، باعتماده على بنية الحوار، ليكون بديلا عن السرد القصصى، بحيث إنك لا تستطيع أن تشعر بملل متابعة الحوار، لأنه ليس حوارا مسرحيا مثلا، والحوار فى تلك القصة يعكس حسا كوميديا راقيا، لأنه يكشف المفارقة، ويكشف طبيعة الشخصية المتكلمة.. ويكشف طبيعة الحدث ذاته.

واهتمام الكاتب بفضح بعض جوانب الفساد فى مجتمع يدعى الفضيلة، ويدعى أنه يدافع عنها، يُعد هذا الاهتمام، من الجوانب الإيجابية، التى تحسب لكاتب القصة، لأن القص القديم لم يكن يهتم بخاصية الكشف، والفضح، باعتبار ذلك من المحرمات التى تواجه تعنت السلطات وغضبها، وربما دفعها ذلك إلى ممارسة الرقابة، وممارسة حق المنع، لأن التناول جاء ضد ما تريده.. وفضلا عن اهتمام الكاتب بفضح المحسوبية، فإنه يكشف - أيضا - أن بعض النساء، فى ذلك المجتمع المغلق، يقمن بهذه الوساطة، اعتمادا على أنوثتهن، فعلى الرغم من أن والدة الشاب الذى تريد توظيفه، امرأة محافظة، وتعلم أن جارتها لها معارف من الرجال، وكانت تستريب منها، وتبتعد عنها، إلا أنها أمام الحاجة الماسة لتوظيف ابنها، تتنازل عن هذه الكراهية، والاستهجان - ولو مؤقتا - من أجل تحقيق هدفها «كانت والدتى تستريب من جارتنا تلك، بسبب كثرة معارفها، وتبرج لسانها غير متورعة عن ذكر إعجاب الرجال بقوامها الهارب من غلاله، ومدعية أن عيونهم ترف بين نهديها الشامخين ومقسمة أن أحدا لم يجرؤ على بناء عشه على قمتهما، حين تشيح عنهما عباءتها فى محاولة إغواء صغيرة».. مثل هذه العبارات ما كانت تسمح بها السلطات فى ذلك المجتمع المغلق، وربما لا تسمح بها الآن باعتبارها تضمن ألفاظا خارجة، من وجهة نظر مجتمع محافظ، لا يريد كشف عوراته، باعتبارها من الأمور الخاصة التى لا يجوز فضحها، يتستر على ذلك، فى حين أن كل شىء ربما يدور فى الخفاء، والقصة، أخرجت الأشياء الخافية، ووضعتها أمام القارئ، لكى يرى من خلالها، ما يدور فى مجتمعه، وربما لا يراه بشكل واضح، القصة تضع الإنسان أمام نفسه ليراها، وأم الراوى فى هذه القصة تحب ولدها، ولا تحب أن يفشل كما فشل أبوه - من قبل - ولذلك نراها تلجأ إلى تلك الأساليب الملتوية، فى مصادقة تلك المرأة التى تعد - من وجهة نظر الأم - امرأة فاسقة، ولكن لا مانع من مصادقتها، إذا جاءت تلك المصادقة بفائدة لابنها، ذلك الموقف الانتهازى، من المواقف التى كشفها الكاتب هنا، وجعلنا نتأملها، ونمعن فيها النظر، ولقد لجأ الكاتب إلى حيلة فنية بسيطة، أشار - من خلالها - إلى موقف تلك الأم من زوجها الذى مات، الموقف الذى يتمثل فى إدانتها له، وذلك من خلال تكنيك الاستدعاء، حيث يستدعى الشاب أثناء وقوفه الملول أمام الضابط الذى سيساعده فى أمر توظيفه، بناء على كارت توصية المرأة، استنادا إلى اللغة أيضا، نراه يقول: «عدت أحدق فى ذلك المكتب الواسع، وأتمنى لو أننى أستطيع أن أتحرك، لأهرب من هذا الموقف، كنت أفكر جديا فى ترك مكتبه، وكلما هممت بذلك تداعت إلى مخيلتى صورة أمى التى ستصفنى بالرخ

جماليات التجديد والتشكيل فى القصة القصيرة

النعوت، لو أخبرتها بنكوصى، وستذكرنى بكل ما صنعه أبى معها، وقد تتمادى فى ذلك، وتنعتنى بـ«ذيل الكلب».. قد ضقت ذرعا بها، وبتذمرها وتذكيرى الدائم بما جناه أبى على حياتها، وما خلفه من حرائق لم تطفئها عظام أبى الرميم».. وهكذا يستدعى الكاتب الماضى ليتماهى ويذوب فى الحاضر، ليصبحا معا نسيجا واحدا، لا تستطيع الفصل بينهما، هذا التكنيك، ساعد كثيرا فى حل البعد الزمنى فى القصة، ذلك البعد الذى لا يمكن أن يكون ممتدا أبدا، بل ينبغى أن يكون وحدة واحدة، هنا يصبح الامتداد الزمانى مبررا فنيا لوجود أداة الاسترجاع، فيبدو أمامنا وكأنه تيار شعور البطل حين تواجهه أزمة فى اللحظة الراهنة، فيتذكر، ما يشبهها فى الماضى، سواء كانت الأحداث متعلقة به، أو متعلقة بغيره.

وهذه القصة تعد نموذجا كاشفا لقدرة الكاتب على رسم الشخصية، من خلال مواقفها وليس من خلال وصفها الخارجى، كما كانت تفعل القصة التقليدية، فنتعرف من خلال المواقف، والإنفعالات، والصراع، على شخصية الضابط، فنراه متعجرفا، مختالا، ملولا، بليد الحس، جاف المشاعر، يمتلك قدرا كبيرا من الصلف، كل هذه الأوصاف، لم نتعرف عليها بشكل مباشر، بل تعرفنا عليها من خلال المواقف ذاتها، والقصص الجيد هو الذى يفعل هذا.

وفى نفس إطار فضح الواقع الاجتماعى للمجتمع المغلق، تأتى قصة «جارتنا الصغيرة»، وموضوعها لا يختلف كثيرا من حيث جرأة التناول عن سابقه فى قصة «الذباب»، والموضوع يدور حول ما يحدث ليلة الزفاف، فى المجتمعات الشرقية، يحاكم الكاتب - من خلاله - التقاليد العربية التى تجبر الرجل الشرقى التقليدى، أن يقهر أنوثة المرأة فى تلك الليلة، بصرف النظر عن مشاعرها، ويقوم بقمعها، بصرف النظر عن المشاعر الإنسانية التى تتطلب منه الانتظار، إذا واجهته موانع نفسية، أو واجهت الطرف الآخر، ولذلك يلجأ إلى ممارسة فحولته، ليؤكد للناس أنه قادر، وأنه رجل بحق، أنه ذكر، بصرف النظر عن الآلام النفسية، وربما العضوية - وهذا ما حدث مع المرأة فى هذه القصة - التى سيسببها للطرف الآخر الضعيف، فالعروس الصغيرة وجدت نفسها بين يوم وليلة فى أحضان رجل اشتراها بتلك العمارة التى وهبها إياها فى مقابل موافقتها على الزواج منه، ولو كان الأمر بيدها، لرفضت، لكن أمرها بيد والدها، الذى اعتبرها مجرد سلعة، من حقه أن يبيعها، ومن حقه أن يشتريها!! وعلى الجانب الآخر هناك جار متزوج - راوى القصة - كان معجبا بتلك الجارة الصغيرة، وكان يتطلع إليها خلسة، ونراه - فى نهاية القصة - يرسل لها ابتسامة، ويغمز لها بعينيه، ونراها تستجيب له، وتشير بيديها أن ينتظرها، وهذا الذى يحدث من تفسخ اجتماعى، وربما خيانة زوجية، فى المستقبل، سببه ذلك الركام من التقاليد التى لا تبيح للمرأة أن تختار، وتعطى الرجل - وحده - حق الاختيار، وأيضا حين يختار هو، فإنه يختار الجميلة، الصغيرة، لأنه يملك، بمعنى آخر يشتريها.. العواطف والمشاعر فى حالة غياب، وبسبب هذا الغياب تتولد القيم المهترئة، وتنمو قيم الرذيلة، وكما هو واضح فإن موضوع القصة، يوجه نقدا لاذعا للتقاليد الاجتماعية، التى تجعل النساء مجرد متاع، أو وسيلة للمتعة فقط، وتدين - فى الوقت نفسه - المجتمع الذى يشجع هذا السلوك، وتقدم صورا للتفسخ الاجتماعى والنفسى الذى يعيشه بعض الناس فى مجتمع منغلق على ذاته، وأسلوب التناول يتميز بجرأة، وصدق، انظر إلى تلك العبارات لتتعرف على مقدرة الكاتب على ألا يمتثل للتقاليد التى ربما تمنع نشر قصته تلك، داخل بلاده، بسبب الألفاظ التى جاءت فيها، وهذه الألفاظ، ليست لذاتها، بل لضرورة، استلزمت وجودها بحق «كان خبر العروس غامضا، حيث قيل إن بكارتها، استعصت على زوجها، مما حمله على وكزها بقوة جعل الدم يتدفق بغزارة، وعلقت المسنات على هذه الحكاية، بأن فتيات هذا الزمن أرق من ورق السوليفان، لكن هؤلاء المسنات سحبن هذا التعليق، واستبدلنه باللوم على رجال هذا الزمان، الذين يبحثون عن البكور، ليذيقهن فحولة رخوة لا تقيمها إلا أصابع اليد!!» وأقرأ أيضا تلك العبارة «فروت ليلى - جارتها الملاصقة - أنه استبدل عضوه بإبهامه،

وأخرى - زوجة من قام بنقلها إلى المستشفى - روت أنه اندفع على المسكينة كحيوان كاسر فجر القناتين، وجعل مجراهما واحدا».

واستفادة من أسلوب الفانتازيا فى المعالجة الفنية، تأتى قصة «آآآه ه»، حيث يواجه بطلها موقفا غريبا، كان بمثابة اللغز بالنسبة له، وهو أن كل من يراه يضحك، هذا هو موضوع تلك القصة، ومن الوهلة الأولى ربما ترى أن الموضوع لا يستحق، لكن الكاتب استطاع عن طريق التواتر اللغوى، أن يكشف حجم المأساة، والمعاناة التى يعيشها ذلك البطل الذى لا يعرف سببا لسلوك الناس تجاهه، فى الشارع، فى البيت، فى مكان العمل، حتى بواب العمارة، كل من يقابله يضحك «شىء ما يحرك هذا الضحك الأرعن، فكلما أطليت بوجهى فى أى اتجاه، وجدت تلك الضحكات تتسع وتتمدد، تتمدد، وتستحيل إلى أزيز ينخر رأسى، وعبثا حاولت معرفة سر تلك الضحكات».ولذلك نراه يتأمل نفسه، ليصل إلى حل اللغز «تفحصت وجهى، كان وجها صقيلا لامعا، تتقافز منه ملاحة لذيذة، فالأنف مستقيم باستقامة رهيفة يطل زاهيا على شارب كث، وفم مغلق، لا يتسع للقمتين فى آن واحد، وله وجنتان منبسطتان كأرض ممهدة تقف فى أعلاها جمجمة مستوية، يهفهف من فوقها شعر ناعم غارق فى لونه البنى الداكن، وثمة عينان يشع منهما ذكاء حاد يشى أن صاحبه يخترق الحياة بيسر وثقة.. إلخ».

هذا الوصف الدقيق كان من الممكن أن يصيب القصة فى مقتل، لو أن الكاتب ذكره فى سرد تقليدى، أو ذكره فى السرد القصصى على لسان الراوى، كما كان يحدث فى القصص التقليدى، لكنه لجأ هنا إلى حيلة فنية، هذه الحيلة خرجت وولدت من طبيعة الموقف ذاته، فكيف تتصور شخصا يواجه فعلا كهذا أن يفعل، لابد أنه سيتأمل نفسه، وينظر إلى شكله ومظهره، هذا ما فعله شخص القصة بالضبط، ولذلك أصبح المباشر غير مباشر، وأصبح الرصد رصدا فنيا، وليس رصدا خارجيا، وأصبحت متابعته الشخصية لذاته، جزءا من التجربة، وجزءا من انفعالات الشخصية، وليست خارجة عن كل هذا، ذلك التناول يكشف أن الكاتب على وعى تام باستخدام جماليات جديدة، فى المعالجة، هذه الجماليات تتخلق أثناء الكتابة، ومن الموقف ذاته، وليست سابقة على حالة الإبداع، بل متزامنة معها، ومتماهية فيها.

والفانتازيا، ذلك الإطار الذى دارت داخله التجربة، جعلتها أقرب إلى الأحلام، أو الكوابيس، لكن الفرق - هنا - أن الكاتب مزج الواقعى بالخيالى، مما أكسب التجربة طعما متميزا، وخاصا لم تستغرقه الفانتازى، ولذلك لم تفلت منه الفكرة التى أراد أن يقدمها القارئ.. ومؤداها: أن الإنسان ربما يشعر باغترابه - أى أنه غريب - فى العالم المحيط به، وفى نفس الوقت لا يستطيع الوصول إلى أسباب اغترابه.

وهذا السرد الغرائبى يميز كتابات «عبده خال»، وكذلك المنحى التعبيرى نجده متوافره فى هذه القصة وقصص أخرى من القصص السابق الإشارة إليها - فى هذه الدراسة - ذلك الذى يأتى معبرا «عن حالة خوف أو قلق أو إحباط، ينطلق منها، ولكن دون أن يكون سببها عثرة سيكولوجية متعلقة بنفسية البطل. إن الصورة التعبيرية قد يبدو فيها البطل فى حالة خوف من خطر مبهم دون أن يرجع هذا الخوف إلى سبب حقيقى مؤثر، وهذه الأحاسيس والهواجس يكون مردها حالة احتياج إزاء عدوانية خارجية) (٧) وعلى حد قول الدكتور نعيم عطية، حين تحدث عن المؤثرات الأوروبية فى القصة القصيرة فى مصر، إنه يرى أنه مع التيارات الحديثة فى الفن والأدب - تركنا الشواطئ الآمنة، وخرجنا إلى بحار تبتلع فيها الدوامات أعتى المراكب، وتلح جزر لا يلبث أن يبين ألا وجود لها فى مواضعها التى بدت للملاحين. لقد تركنا شواطئ اليقين إلى الحدس، والهواتف، وشفرات من عوالم أخرى، وشطحات الخيال، والحلم، وتيارات الشعور، وممارسة الجنون والسحر، والعودة إلى الطفولة، وتقمص حيوات أخرى، من أجل كسر الحاجز الذى يخنق الحياة الإنسانية، لاكتشاف السور، ولو أدى ذلك إلى الكسر.. إلى الطوفان..

ولذلك نلاحظ أن أنفاس القاص تلاقت مع أنفاس الشاعر فى قصص (عبده خال)..

جماليات التجديد والتشكيل فى القصة القصيرة

اقرأ هذه الفقرة لتتعرف ما ذهبت إلى شرحه: (لم يعد أمامى إلا أسئلة أنشئها وأنقضها، فأغلقت كل المنافذ التى توصلنى إلى الخارج، فبعد متابعتى للتلفاز أيقنت أن مؤامرة تحاك ضدى، فقد كان فم المذيع يفتر عن ضحكة صامتة كلما تلاقت عينانا بالرغم من أنه كان يتلو فاجعة حلت بإحدى العواصم.. ساعتها أيقنت بأننى دخلت مرحلة خطيرة وأن عناكب تغزل هواجس وتشرعها أمام بصرى وأيقنت بأننى مقدم على انهيار عصبى سيودى بما تبقى لدى من جلد. فى بادئ الأمر كذبت عينى وأخذت أتربص بالمذيع بين فترة وأخرى فلمحته يمد لسانه ويرفع يديه إلى أذنيه ويهزهما كجناحى عصفور يهم بالتحليق فأسرعت غالقا التلفاز وكدت أجهش بالبكاء ولكننى تمالكت نفسى وأخذت أتحدث بصوت مرتفع لإقناعها بأن ما يحدث أوهام عششت وشاخت بمخيلتى لا غير، ولكى لا يتجدد يقينى فقد امتنعت عن مشاهدة التلفاز وأصبحت حبيس جدران غرفتى..).

وبنفس السرد الغرائبى، القريب من قصص الواقعية السحرية، تلك التى توغل فى عمق الأسطورة، وربما تستقى من عوالمها، روحها الأخاذة، اللافتة، تأتى قصة (نبت القاع) (٨) للقاص (عبده خال)، لتبدو أمامنا، بأسلوب سردها الغرائبى وكأنها حكاية شعبية، مما يروى، فى تراثنا، لكن القصة، ليست مستقاة من القص الشعبى. من الممكن أن يكون هناك تقابل بينها وبين ما هو متعارف عليه من صيغ القص الشعبى.. الغرائبى.. الفانتازى، العجيب، الذى يسلبك لبك، وينشط فى ذهنك مناطق الخيال، وينقلك إلى عوالم أخرى، ربما كوسيلة للهروب من شىء ما، غامض، أو محدد، فتلك المرأة التى ظلت تنتظر زوجها البحار منذ رحل، وهى تؤمن بأنه سيعود من نفس المكان الذى رحل منه، والمكان هو سقف حجرتها (فى كل عام تمضى مواسم الأمطار، مخلفة حلما قديما شاخ بذاكرة تلك المرأة التى لم تيأس من عودة زوجها، الذى خرج ذات ليلة ولم يعد، فقد حكى لها قبل اختفائه أنه رأى نسرا قويا يخطفه ، ويحلق به فى الفضاء، ويقذف به فى عتمة البحار النائية، وبعدها بليلة واحدة ، وبينما كانت نائمة أحست بشىء يتحرك من حولها، وينفرج سقف غرفتها لتلمح زوجها معلقا فى الفضاء، كطائر عملاق يخفق بجناحيه بشدة، صوب البحر، كانت تظن أنها تحلم فأغمضت عينيها، وواصلت نومها، وعندما أفاقت وجدت جزءا من سقف غرفتها منبعجا ولم تجد زوجها)

وهذه المرأة تعيش - نتيجة لما حدث - حياة بوهيمية، وتؤمن بأن زوجها سيعود من فتحة السقف، ولذلك نراها لا تقوم بإصلاحها أبدا، تتصرف وكأنها امرأة مجنونة، ولا يستطيع ولدها البالغ من العمر ثلاثين عاما أن يبعدها عما تؤمن به.. إلى هذا الحد والحكاية تبدو محدودة، لكن الكاتب آثر أن يضيف أبعادا غرائبية أخرى، أو أراد أن يلهب حواس المتلقى أكثر، لاستقبال حكاية أسطورية، مكتملة، حين وضع الابن فى حال مشابهة لحالة الأم بعد أن قابله ذلك الصياد، الذى أبلغه بأن أباه موجود وسيعود (تناول كأس شاى فارغا وصب به من مائه، ورفعه إلى فمه، وأخذ يتمتم عليه، وأدناه من عينى لألمح رجلا يجلس فى قارب يغزل شراعا بمهل، وإتقان، وقد أصابه الضمور، كنت أحدق بدهشة، ولم أفق إلا على صوت البحار السودانى وهو يقول: هذا أبوك انتظره.. سيعود من البحر كما ذهب إليه) بعدها لم يستطع الابن أن يعيش فى أمان، وصار حاله أشد من حال أمه، إذ كان الدوار يصيبه بشدة لدرجة لا يستطيع معها أن يسيطر على نفسه، وتنتهى القصة وقد رأى نفسه وقد ابتلعته دوامة كبيرة، ويلمح البحر يقذف بأمواجه، ويسعى فى الشوارع يدخل البيوت ، ويسحبه صوب جهة انتفخت على سطحه، ليسحبها ويتلاشى معها فى القاع.

فكرة الانتظار، انتظار ما لا يجىء، ذلك الذى يمكن أن يهلك المنتظر، تلك الفكرة هى ما تشير إليه تلك القصة، انتظار ما لا يجىء، كما حدث لشخوص بيكيت العبثيين، هؤلاء الذين كانوا ينتظرون ما لا يجىء.. ما هو الشى الذى لا يجىء.. أى شىء تشعر به، وترغبه، وتتمناه، وتخاف منه، وأنت فى انتظاره، تعيش حالة من الرعب، وحالة من الفزع اللانهائى.. السرد الغرائبى -

كما ذكرت ـ سيطر سيطرة بالغة على القصة، ومعالجة الموضوع، والكاتب كان متأثرا جدا، ذلك السرد الذى وجدناه عند ماركيز ـ على سبيل المثال ـ خاصة فى قصصه القصيرة ـ فحين نقول واقعية سحرية، فهذا معناه أن الواقع حاضر، كما أن السحر حاضر، إذن هو اختلاط بين الواقعى واللاواقعى، اختلاط بين المتحقق، وغير المتحقق، اختلاط الملموس، وغير الملموس، واقعية سحرية، لكنها يمكن أن ترمى إلى همومنا العربية، تلك التى تجعلنا فى حالة انتظار دائم، لشىء ما، ربما يكون فى هذا الشىء سعادتنا، وربما يكون فى هذا الشىء تعاستنا، وربما يكون فيه هلاكنا، لكننا مع ذلك ننتظر، وسنظل.

ولقد مزج الكاتب بين ضميرين فى هذه القصة: ضمير الغائب وضمير المتكلم، مما أعطى إحساسا، أن أزمة الشخصين واحدة، الراوى، والبطل، لا فرق، الأزمة التى تبدو متعلقة بشخص ما، نجدها خاصة بشخص معين بعد متابعتنا للأحداث، وهذا المزج، يعد أداة جديدة من أدوات المعالجة المعاصرة فى القصة القصيرة، ويعد جمالية من جمالياتها، وبراعة فى التشكيل لو أحسن استخدامه.

هوامش:

للتعرف أكثر على طبيعة القصة القصيرة جدا، وقراءة بعض النماذج التطبيقية لها يمكن الرجوع لكتاب (إشكالية الشكل والرؤية فى القص المعاصر) ـ أحمد عبد الرازق أبو العلا ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ ١٩٩٧ مصر

١ ـ يمكن مراجعة مقال القصة القصيرة فى الخليج العربى والجزيرة العربية نشأتها وقضاياها الاجتماعية ـ د. نورية الرومى ـ مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ المجلد الثانى ـ العدد الثانى ـ العدد الرابع ـ ١٩٨٢ الصفحات من ٢٣٩ إلى ٢٥٦

٢ ـ فرانك أوكونور ـ الصوت المنفرد ـ ترجمة د. محمود الربيعى ـ وزارة الثقافة ـ المكتبة ـ العدد ٩٩ ـ الترجمة ٦ـ ١٩٦٩ ـ الصفحات ٢١/٢٢

٣ ـ عبده خال ـ من مواليد جازان ـ ١٩٦٢ من أعماله فى مجال القصة القصيرة: حوار على بوابة الأرض ١٩٨٤ ـ لا أحد ١٩٨٦ ـ ليس هناك ما يبهج ١٩٨٨ ـ من يغنى فى هذا الليل ١٩٩٩ ـ ومن أعماله فى مجال الرواية: الموت يمر من هنا ١٩٩١ ـ مدن تأكل العشب ١٩٨٨ ـ الأيام لا تخبئ أحدا ٢٠٠٠

(من أقوال الكاتب عبده خال التى يمكن أن تضىء شخصيته كمبدع: إننى أومن أن الإنسان هو نص مفتوح من الأزل ينطوى على طابع التجدد لذا فإن من هواجسه البحث عن الجديد، إذن كون الإنسان نصا مفتوحا وقابلا لأن يتطور داخليا، يعنى أن النص الباحث عن التجديد هو فطرة طبيعية فى الإنسان والذى يحد منها مطامع لفئة معينة تحد من الانطلاقة الطبيعية للإنسان وبالتالى تضع أمامه حواجز أو سدودا أو ترسم له طريقا محددا يسير وفقه.)

(إن مشكلة الحداثة فى العالم العربى أنها اصطدمت بالعديد من المعوقات، فإذا آمنا أن الثقافة هى مغايرة للماضى نجد أننا نسير بذاكرة حافظة تحمل ماضيها حتى لو آمن الكثير منا بهذا التجديد أو هذا التحديث لكن هنالك من يسير باتجاه الحداثة ولكن بفكر ماضوى.. إذن وقع نوع من الخلخلة فى تمثل هذا الأمر، إضافة لذلك أن العالم العربى لا يتحدث بصوت واحد، فهو تارة يتحدث بقطرية وأخرى بإقليمية ولذا تجد بلدا هو أكثر حداثة من البلد الذى يجاوره.. بينما نجد نماذج لأمم أخرى وهى تتحرك ككتلة واحدة، من هنا رأى الساسة أن مشاريعنا المستقبلية تسير بخطوة واحدة ونهج واحد يخص حالة كل بلد ونظرته وهذا كله كان له انعكاس واضح على الكاتب المحلى فمفهومى أنا للحداثة قد يختلف عن مفهوم مثقف آخر فى المغرب أو فى الأردن، وكذلك الاقتراب والابتعاد عن مراحل التحديث لهما دور مؤثر آخر..) (حوار أجراه فى إحدى الصحف).

٤ ـ عبد المنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٧٣ ص ١٢، ص١٧، ص٤١.

٥ ـ رواية (الفراشة) لكاتبها السجين الفرنسى (هنرى شاربير)

والعمل عبارة عن يوميات حقيقية لذلك السجين دون فيها سنواته الطويلة الملوثة بالوحل الحضارى الأسود مستعرضا محاولات هروبه المتكرر حتى خروجه من السجن نهائيا مستردا حريته، وقد تحولت الرواية إلى فيلم قام ببطولته (داستن هوفمن) و(ستيف ماكوين)

٦ ـ إن الموضوع القصصى هو الحكاية ذاتها، تلك التى تتكون من أحداث وشخصيات، ولا يمكن أن تكون هناك حكاية بدونها

٧ ـ د. نعيم عطية ـ مؤثرات أوروبية فى القصة المصرية فى السبعينات ـ فصول ـ المجلد الثانى ـ العدد الرابع ١٩٨٢ صفحة ٢٠٩

٨ ـ نشرت قصة (بنت القاع) فى مجلة (الراوى) السعودية ـ العدد الأول ـ مارس ١٩٨٨، واعتمدنا ـ هنا ـ على القصة المنشورة فى كتاب (القصة السعودية المعاصرة) اختيار وتقديم د. طه وادى ـ الهيئة العامة

لقصور الثقافة ـ سلسلة آفاق عربية ـ العدد ٤٧ سبتمبر ٢٠٠٢ ـ والقصة منشورة فى الصفحات من ٢٣٩ إلى ٢٥١.. والقصص الأخرى التى تناولناها بالدراسة والتحليل هنا، تم اختيارها من الإنترنت، وبخاصة من موقع القصة العربية www.arabicstory.com

مستقبل المسرح..
ومسرح يوم ما بعد الغد

ينشغل رجال المسرح فى العالم كله بمستقبله الذى تجاوز فى تركيبته كل الأشكال والتكوينات والتركيبات والاتجاهات التى جاء بها التاريخ عبر عمره الطويل، معتبرا إياها بسيطة وساذجة بل وبدائية، قافزا نحو عمق الزمن المقبل بكل ما يحمله اليوم من تطور معلوماتى مذهل نتجاوز به كل ما أنتجته الأزمنة الماضية خلال بضعة أشهر تقدر الآن بثمانية، وبكل ما تحمله الإلكترونيات فى شبكة الفضاء الرحبة، وبكل أشكال التكنولوجيا المتطورة لتقدم لنا إعجازا بدت ملامحه اليوم لتكتمل صورته غدا، أو بعد غد، أو ربما يوم ما بعد الغد.

◆ الدكتور أحمد سخسوخ ◆

مجتمع اليوم ومسرح المستقبل

يحمل مجتمع اليوم بذور مسرح المستقبل، كما يتحدد مستقبل المسرح بتلك التغيرات التقنية التى نشهدها اليوم والتى أصبحت جزءا أساسيا من مجتمع الغد، وبذلك فمن الضرورى أن يروضها المجتمع بعد أن أصبحت جزءا أساسيا فى النسق الثقافى/ الحضارى الذى يعيشه العالم اليوم.

وبالطبع بدأت بوادر ظهور هذه التقنيات الحديثة على الفنون وعلى المسرح بشكل خاص، إذ تم تدمير الصيغ المسرحية المتوارثة بأشكالها القديمة بعد أن أصيب بإحساس التشرذم والتفتت والضياع والوحدة والعزلة بفعل تحولات المجتمع الحادة والعنيفة، وبفعل التأثير الهائل للتكنولوجيا التى بدأ استخدامها فى بعض الأعمال المسرحية مؤخرا، فخرجت بأشكال جديدة لا تخضع بأى شكل للصيغ القديمة المتعارف عليها، بعد أن أصبح تعريف الدراما يفتقر إلى الصرامة، فهو يتغير باستمرار مثل ضوء مصباح فتجنشتاين، ولهذا الضوء كما يقول «مارتن إسلن» جوهر مركزى واضح يمكن إدراكه سريعا، لكن يحيط به قدر من الأحداث والفعاليات التى تتدخل فى خصائصه وتخرج عنها وتتجاوزها فى الوقت نفسه، وبذلك أصبحت الحدود مانعة بين الفنون والآداب، فأعمال صمويل بيكت وتوماس بير نهارد وبيتر هانركه الروائية، ما هى إلا مونولوجات لا تختلف كثيرا عن مسرحياتهم، وتصبح الحدود مائعة بين الأدب الروائى والدراما فى مسرح بريشت، وأصبحت الدراما أكثر الفنون تهجينا، فهى تستخدم التصوير والنحت والعمارة والسينما وغير ذلك، وأصبح التعبير الحركى ثم الرقص الدرامى يشكلان عاملين أساسيين فى الدراما اليوم، بالإضافة إلى فنون السيرك والبانتوميم والكباريه والوقائع والمهرجانات وغير ذلك، وبذلك لم يعد مفهوم الدراما محددا وصارما كما كان، بل أصبح مائعا ومتداخلا ومتجاوزا ومنفرجا

وخارجا عن أطره القديمة، وربما لن يصبح له وجود أو ملامح فى الغد، أو بعد غد، بفعل تلك التجارب الجديدة التى وظفت تقنيات العصر الإلكترونية والتكنولوجية، والتى أحدثت حالة من البرودة والوحدة والتفتت والتشرذم والتمزق التى أصيب بها المسرح.

وبفعل هذا التطور الهائل لم يعد هناك مكان للانغلاق على الذات أو على الواقع فى مكان جغرافى محدد، فالعالم اليوم بفعل هذه التغيرات العنيفة التى حدثت فى الفترة الأخيرة أصبح منفتحا، ولم يعد قرية صغيرة كما انتشر هذا المصطلح على أثر الحديث عن العولمة فى العقود الأخيرة من القرن الماضى، بل تعدى ذلك وأصبح شقة بلا جدران يرى كل منا فيها الآخر، بفعل التطور التقنى الكبير، وبفعل ذلك تحولت البرامج التليفزيونية فى العالم إلى مكان مفتوح يرى فيه المتفرج الآخر فى كل حالاته، وهو نائم، وهو يقظ، وهو يرتدى ملابسه أو يخلعها، وهو يمارس الحب، كما أصبح المتفرج يرى القتل والمذابح والحروب وشى البشر والحيوانات فى اللحظة التى تحدث فيها على الجانب الآخر من العالم.

◁ المشهد المسرحى التكنولوجى:

بالطبع لم ينفصل المسرح عن هذه التطورات، وأصبح يواجه تحديات عديدة ومروعة تخرجه عن إطاره القديم إلى تشكيل جديد من خلال غرف الدردشة والملتقيات، وقد أصبحت المواقع الشبكية المتفاعلة ملمحا بارزا فى مسرح اليوم إلى مسرح الغد، إذ إن استخدامات التكنولوجيا فى هذا المجال لا تزال سطحية وجافة لا روح فيها، حيث استخدمت فى السنوات القليلة الماضية بعض من إنجازات التكنولوجيا الحديثة مثل الموسيقى الإلكترونية وتقنيات الإضاءة الحديثة (الليزر) بشكل متقدم والفيديو والكمبيوتر والإلكترونيات، وبذلك تطرح هذه التجارب مشهدا مسرحيا جديدا يعتمد بشكل أساسى على منتجات العصر التكنولوجية والإلكترونية، ومن هذه الفرق فرقة سيمون كاريلا الإيطالية التى طرحت مشروعا مسرحيا عام ٢٠٠٠، واستخدمت فيه هذه الإنجازات الحديثة، وفرقة ماركينجينيو بفلورنسا والتى خلقت مسرحا إلكترونيا يعتمد على الأضواء والأصوات، وفرقة الأذان الفرنسية/ الأمريكية التى قدمت عرضا كانت فيه الشخصية الرئيسية عبارة عن النصف العلوى لجسم شخص مضاء من الظهر بأشعة إكس، ويعلوه وجه يتحكم فى انفعالاته، شخص (يمكن رؤيته) من خلال الكمبيوتر، والشخصية الأخرى فى المسرحية عبارة عن سماعة مركبة على عجلات تحدث وتصدر أزيزا يتم التحكم فيه عن طريق الكمبيوتر، بالإضافة إلى تجارب كريس هاتمان فى أمريكا على أجهزة التسجيل بعد أن استعار مئة جهاز سونى، والمتفرج هنا واحد فقط والمسرح منزل عائلى بغرف منفردة، حيث يضع المتفرج الفرد السماعة على أذنيه ليستمع إلى التعليمات التى تلقى عليه أو ليصدر رد فعل على ما يسمعه، وفى تجربة أخرى لكريس هاتمان استخدم ٦٠ جهازا تليفزيونيا، وحول المتفرج إلى مصمم إعلانات عن السيارات، حيث ينتقل من كاميرا إلى أخرى منفذا التعليمات التى تلقى عليه، والمتفرج هنا فرد واحد أيضا، ولكنه يتلوه متفرج آخر حين يأتى عليه الدور، وهكذا.

ونموذجا لهذه التجارب التى تستخدم التكنولوجيا الحديثة والإلكترونيات الفضائية عرض «اختطاف» الذى قدمته فرقة «بلاست ثيرى».

◁ فرقة بلاست ثيرى.. ومسرح النت

وهى فرقة إنجليزية تكونت عام ١٩٩١ تعبر بالوسائط المختلفة من موسيقى وسينما وتليفزيون وألعاب كمبيوتر، وقد قامت هذه الفرقة عام ١٩٩٨ بتنظيم يانصيب فى إنجلترا مقابل عشرة جنيهات إسترلينى، وهى قيمة الاشتراك، حيث يتاح للمشترك أن يختطف لمدة ٤٨ ساعة ويتعرض المشترك بذلك للاستجواب، وتقدم له خدمات مثل عملية التدليك أو الاستحمام، أو قيام المخابرات باختطاف ناشط ثورى مثلا، وقد وقع الاختيار على عشرة مشاركين بشكل عشوائى، وتم وضعهم تحت المراقبة وقد تلقى كل من المشاركين ظرفا بنى اللون به صورة فوتوغرافية لكل منهم

مستقبل المسرح.. ومسرح يوم، ما بعد الغد

مقاس ٨×١٠ ليعرفوا أنه الاختيار النهائى الذى وقع عليهم، وفى ١٦ يوليو تم اختطاف اثنين، وتم إيداع المختطفين مكانا سريا، واحتجزا فى غرفة خشبية ووضعا تحت المراقبة من خلال كاميرا موصلة بشبكة الإنترنت، وبذلك أمكن لمستخدمى الشبكة فى أى مكان من العالم رؤية هذين الشخصين من خلال لقطات مقربة، وتم تخصيص ٥٠٠ جنيه إسترلينى جائزة، إذا تمكن أى من المختطفين من الهرب، وبعد سلسلة من المحاولات من جانب هذين المختطفين تم إطلاق سراحهما فى مؤتمر صحفى عقد فى معهد *الفن المعاصر* بلندن، وأحيانا ما كان الجمهور يشارك بإرسال رسائل إلكترونية إلى المختطفين.

وقد اتخذ هذا العرض شكلا غير تقليدى، كما شاركت فيه وسائل التكنولوجيا، وشاهده ملايين من الجماهير العادية، والجماهير المستخدمة للنت وغير ذلك ، وقام ببطولة العرض اثنان من الجمهور.

وآخرون قاموا بعملية الاختطاف ذاتها، وبقية الثمانية من مجموع العشرة الذين تم اختيارهم على فكرة أساسية هى أن العمل الفنى بذاته يمثل بناءه، فالعمل الفنى يحكم بسياقه حين يوضع مثلا فوق خشبة مسرح أو داخل معرض أو ميدان أو يوضع أمام كنيسة أو داخل أتوبيس أو فى سوبر ماركت مثل التجارب *التى رأيناها* لـ ماكس رانيهاردت وجوليان بيك واوديث مالينا واوجستو بوال، وبذلك فإن أى تجربة فنية مهما كانت مشوبة بالتشويش، فإن ثمة سياقا ما توضع داخله، ويحدد هذا السياق ما ينطوى عليه العرض من فكرة وبناء فنى.. وبالطبع فإن خشبة المسرح التقليدية لا تناسب عرضا كهذا، ويؤكد مات آدمز أحد أصحاب تجربة عرض «اختطاف» أن العرض التقليدى إنما يتسم بالسلبية، ولم يكن هو وزملاؤه راضين عن جميع الحلول المطروحة لعلاج هذه المشكلة من خلال الصياغة المسرحية التقليدية، وهى مشكلة إبراز بعض المآزق والتناقضات التى تشوب التوجهات إزاء مسألة التحكم، أى فكرة تسليم قياد الأمور إلى شخص آخر، سواء كان ذلك لساعات أو طيلة العمر، وكانت نماذج أدولف هتلر وستالين وشاه إيران مواد للبحث فى علاقة السيطرة على المجتمع كله، ومن هنا جاءتهم فكرة أن يسلبوا حياة الأشخاص لمدة يومين ليتحكموا فيها.

◁ مستقبل المسرح فى عصر التكنولوجيا

وعكس كل ما سبق، فإن السؤال الذى يطرح نفسه هو: هل يمكن للمسرح أن يحافظ على هويته العامة أمام هذا الطوفان التكنولوجى الهائل؟! وإجابة على ذلك فإن الأرجنتينى نميير مورودونى يرى أن جوهر المسرح يكمن فى الحفاظ على ذاته بعيدا عن كل مفردات العصر التكنولوجية والإلكترونية والمعلوماتية، فهو يؤكد أن المسرح ليست له علاقة بهذا الطوفان التكنولوجى، وذلك أنه يرى باستخدام التكنولوجيا، فإن الإنسان سيكون بحاجة لالتقائه مجددا مع المصادر الطبيعية، والمسرح كحدث إبداعى يمكن أن يستخدم تلك السبل على غرار ما يستخدم الضوء لإنارة المسرح، أو الملابس للإسهام فى الصورة الخارجية للشخص، إلا إنها ستظل بمثابة لواحق عندما يكون المشاهد جالسا يحتاج إلى أن يشعر بنظرة الممثل ويدرك تنفسه، ورائحة جلده، حرارة نفسه.. فالمسرح لديه ميزات خاصة لا يمكن نقلها إلى السينما، أو الفيديو أو التليفزيون أو الشبكة الدولية.. وعلى هذه المميزات يجب أن نركز، فهذه التبعية للهنا وللآن تتجلى فى فننا بقوة كبرى.

ويؤكد وجهة النظر هذه رؤية أ. ألن مبيروك بقوله: «يجب الانطلاق فى القرن الحادى والعشرين من ضرورة المسرح والكلام قبل الكلمات بهدف العثور من جديد على الاندهاش وعلى الفعل الحقيقى، باختصار العثور على ما يبدو لنا مستحيلا اليوم ألا وهو النبوغ والبراعة».

ترى هل سوف تثرى تكنولوجيا العصر مسرحنا أم سوف تجعله مسخا تكنولوجيا لهذا السبب، أم سوف ينتصر المسرح ويستخدمها كإحدى أدواته التقنية والجمالية، أم سوف يهرب منها بحثا عن عذريته وبكارته وإبداعاته بقوانينه الذاتية؟

ما النقد؟

رولان بارت

إن نظرة ملمة بتاريخ النقد الأدبى وتطوره تمكننا أن ندرك بشىء من الفطنة أن أهم ما يميز النقد الأدبى المعاصر هو ذلك الوعى الشديد بكنهه، إنه نقد لا يكاد يكف عن التساؤل حول ماهيته، نشاط فكرى لا يتوقف عن مراجعة مستمرة لمعطياته وتصوراته، لإجراءاته ووسائله، بل لكل ما يتصل به من مفاهيم ومصطلحات.

ومن أهم مظاهر وعى النقد المعاصر بذاته ذلك التطور المذهل لنظرية الأدب متمثلاً فى تلك الكتابات المتنوعة حول قضايا من مثل تصنيف حاضر النقد الأدبى، من حيث مدارسه واتجاهاته المختلفة، ومن هذه المظاهر أيضاً تلك الكتابات النقدية التى تهتم بمعالجة قضايا التأصيل النظرى والتفسير النقدى لظواهر فكرية تتصل بعمل الناقد ودوره تجاه النص، وكذا ما للقارئ من مشاركة - بشكل أو بآخر - فى صنع النص، ومثل هذه الكتابات والتصورات تتضمن معانى القراءة النقدية بكل ما تستلزمه من وعى عميق ورصد متأمل لأهم ما يطرأ على النقد من تطور واستحداث.

◆ ترجمة: الدكتور عبد الناصر حسن محمد ◆

إن وعى النقد بذاته، ونشاطه المستمر فى تعديل مساره وتطويره وتحديثه جعل للنقد مكانة تماثل مكانة الفلسفة فى أهم وظائفها التبصيرية بحركة التاريخ فى التعرف على جدلية الحاضر والماضى ومحاولة استيعابهما.

إن هذه المكانة التى قد تبوأها النقد الأدبى المعاصر جعلت واحدا من أبرز دعاة الفلسفة التحليلية فى الولايات المتحدة الأمريكية هو ريتشارد دورتى يؤكد فى كتاب له بعنوان: «الفلسفة ومرآة الطبيعة» طبعة ١٩٧٩م أن النقد الأدبى حل بالفعل محل الفلسفة فى الولايات المتحدة الأمريكية وإنجلترا من حيث وظيفتها الثقافية الأساسية بوصفها مصدراً أصيلاً للتمييز الذاتى لدى الشباب فى تحديد اختلافهم عن الماضى.

وإذا كان أهم ما يميز النقد الأدبى المعاصر، ويجعل له هذه المنزلة هو تلك الدرجة العالية من الوعى الذاتى، فإن هذا الوعى - كما يقول جابر عصفور - علامة من علامات حداثة النقد الأدبى فى عصرنا الراهن، ذلك لأن الحداثة تنطوى على وعى ضدى ينقسم على نفسه باستمرار، ويضع نفسه موضع المساءلة على نحو يضمن للأنا اليقظة التامة التى لا توقعها فى شراك ماضيها التقليدى، وتدفعها إلى عدم التخلى عن رغبة المجاوزة المستمرة فى

فعل من التوتر الدائم، فعل لا يتوقف عن مراجعة الإنجازات، والاندفاع فى أفق من التقدم المتصل الذى يتحول به الحاضر المتغير إلى مستقبل واعد بكل الممكنات.

وفى اللحظة التى ينقسم فيها النقد الأدبى على ذاته مثل هذا الانقسام، فإن هذا الانقسام يصبح علامة على توتر الخطاب النقدى فى علاقته بذاته وبموضوعه، وكذا علاقته بشبكة الخطابات التى يدخل طرفاً فيها، سواء من منظور الماضى - الحاضر أو منظور الأنا - الآخر، وكلاهما منظور تؤسسه علاقات تنطوى على قضايا معرفية متعددة، قضايا يبرزها الوعى الذى لا يكف عن وضع نفسه موضع المساءلة، متوتراً برغبته فى إعادة اكتشاف حضوره، وتأسيس هذا الحضور بوصفه تحولاً حاسماً فى مجرى المعرفة.

ومن هنا تأتى أهمية مقال بارت الذى يضع فيه النقد الأدبى وقضاياه موضع التساؤل فى محاولة جادة لاستبصار المفاهيم النقدية وتعديل المسار النقدى فى اتجاه الحداثة والتطوير.

وعلى الرغم من القدم النسبى لتاريخ هذا المقال الذى صدر فى أوائل السبعينيات ضمن كتاب يحمل عنوان: Critical Essays مقالات نقدية - ونشره بارت منفرداً قبل ذلك فى عام ١٩٦٣ - إلا أن الحاجة إليه مازالت ضرورية لسببين:

الأول: أن ما طرحه بارت فى هذا المقال عن مفهوم النقد من تصورات مازال مطروحاً على الساحة النقدية، وأن ما قدمه من تساؤلات مازلنا فى أمس الحاجة لإجابات جديدة ومتطورة عليها.

والسبب الآخر يعود لخصوصية فى بارت نفسه، فهو واحد من القلائل الذين كانت لديهم القدرة الخارقة على التحول الدائم والتطور المستمر فى استبصاره بحركة النقد الأدبى ومفاهيمه، وربما يرجع ذلك إلى أنه «جعل ذاته إشارة حرة، فخلاها دالاً عائماً لا يجد بمدلول، ولذا جاءت كتاباته إبداعاً نصياً، مثلما هى أعمال نقدية وتنظيرية شملت مسائل الفكر العصرى ليس فى الأدب فقط، بل فى علوم الاجتماع والثقافة والسميولوجيا بناء على علاقات الإنسان مع الظواهر الاجتماعية والثقافية.

وفى النهاية تجدر الإشارة إلى أن كثيراً من الصعوبات التى واجهها المترجم - والتى انعكست فى بعض الأحيان على غموض فى صياغة المعنى أو التواء العبارة - إنما يرجع بالدرجة الأولى أن النص الأصلى الذى كتبه بارت كان باللغة الفرنسية، غير أن ما ترجمناه نحن مكتوب أصلاً بالإنجليزية، قام بترجمته Richard Howard وإذا كان نقل المحتوى العام للمقال المكتوب أصلاً بالفرنسية إلى الإنجليزية أمراً يسيراً نسبياً لوحدة الثقافة بين اللغتين، فإن ترجمته إلى العربية من الإنجليزية أمراً لم يخل من المصاعب خصوصاً فى بعض العبارات والمصطلحات، لذلك بقى لنا قدر من الاجتهاد فى تقريب العبارة أو المصطلح وتطويعه للصياغة العربية قدر المستطاع.

ما النقد؟

من الممكن دائماً أن يوصى المرء باتباع مبادئ نقدية كبرى تتفق وموقفه الأيديولوجى، ولا سيما فى فرنسا، حيث تتمتع النماذج النظرية بمكانة مرموقة، وذلك بدون شك لأن طرح تلك النماذج سرعان ما يكفل للناقد الدخول فى نزال

مع آخرين، وتسجيل اسمه فى صفحات التاريخ، والمساهمة فى صنع عمل متكامل.

على هذا النحو تطور النقد الفرنسى منذ ما يقرب من خمس عشرة سنة - مر فيها بفترات تألق وفترات أفول - من خلال أربع فلسفات رئيسية.

الأولى: ما يعرف عادة - وعلى نحو مثير للتساؤل والجدل - باسم الوجودية التى أفرزت لنا أعمال سارتر النقدية، الكتاب الذى ألفه بعنوان «بودلير» Baudelaire، وكتابه عن «فلوبير» Flaubert ومقالاته القصيرة عن «بروست» Proust، و«مورياك» و«جيرودو» Giraudoux و«بونج» Ponge، وفوق كل ذلك كتابه الرائع «جينيه» Genet.

ثم تأتى الماركسية ونحن نعلم - وهذا القول لا جديد فيه - مدى عقم الماركسية التقليدية فى مجال النقد بطرحها فكرة التفسير الصرف للأعمال، ونشر الشعارات بدلاً من نشر معايير للقيم، ومن هنا فإن «تخوم» الماركسية - إلا ما تصرح بأنه لبها - هى الموضع الذى نجد فيه النقد الأكثر خصوبة: فأعمال لوسيان جولدمان Lucien Goldman تدين على نحو واضح بالكثير إلى جورج لوكاتش Lukacs فهو من بين أكثر ضروب النقد مرونة وبراعة فى اتخاذ التاريخ الاجتماعى والسياسى نقطة انطلاق له.

تأتى بعد ذلك مدرسة التحليل النفسى، ويعد شارل مورو Charles Mauron أفضل ممثل للنقد الفرويدى فى فرنسا اليوم، وهنا أيضاً نجد أن التحليل النفسى الواقع على تخوم تلك الفلسفة هو النقد الأكثر خصوبة، إذ إنه ينطلق من تحليل المضامين لا تحليل الأعمال، متتبعاً التحريفات أو التشويهات المتغيرة للصورة لدى عدد كبير من الشعراء.

وبهذا أسس باشلار Bachelard ما يمكن أن نقول إن النقد الفرنسى اليوم، فى أكثر أشكاله تطورا، قد جاء بوحى من أفكار باشلار (بوليه Pouleyt ستاروبنسكى Starobinski ريتشارد Richard)

وأخيراً البنائية (وإن شئنا التبسيط المفرط، وهو بلا شك تبسيط فيه إساءة، قلنا الشكلى) نحن ندرك أهمية بل رواج هذه الحركة فى فرنسا منذ أن فتح كلود ليفى اشتراوس Levi Strauss لها أبواب مناهج العلوم الاجتماعية، وشيئاً من التأمل الفلسفى، وحتى الآن لم تسفر إلا عن القليل من الأعمال النقدية، ولكنها أعمال فى طور الإعداد، ولا شك أننا سوف نلمس فيها - بصفة خاصة - تأثير النماذج اللغوية التى صاغها فردينان دى سوسير Sussure وطورها ياكوبسن Jakobson الذى شارك هو ذاته فى فترة مبكرة من حياته فى حركة نقدية أدبية هى حركة الشكلية الروسية The Russian Formalist School، فيبدو أنه من الممكن - على سبيل المثال - صياغة ضرب من النقد الأدبى كامل من التصنيفين البلاغيين اللذين أسسهما ياكوبسن: الاستعارة والكناية.

هذا النقد الفرنسى كما نرى، نقد قومى، فهو لا يكاد يدين بشىء للنقد الأنجلوأمريكى، النقد عند سيبتزر Spit-zer وأتباعه والنقد عند الكروتشيين Croceans، وهو فى ذات الوقت نقد معاصر، بل قد يصفه المرء بأنه نقد ضال مستغرق بالكامل فى حاضر أيديولوجى ما، إنه نقد يأبى أن يقر أية مشاركة فى التراث النقدى لسانت بيف Sainte Beuve أو تين Taine أو لانسون Lanson.

هذا النموذج الأخير - على الرغم من ذلك - يتسبب فى مشكلة خاصة لنقدنا المعاصر، فأعمال لانسون ومنهجه وروحه - وهو النموذج الأولى للأستاذ الجامعى الفرنسى -

ما النقد؟

يسيطر على عدد لا يحصى من أفراد الأجيال التالية له والنقد الأكاديمى بعامة منذ خمسين عاماً.

وحيث إن المبدأين «المعلنين» اللذين يتبعهما هذا النقد هما: الدقة الشديدة والموضوعية فى تأسيسهما للحقائق، فلربما نفترض أنه لا يوجد عدم توافق بين اللانسونية وضروب النقد الأيديولوجى، والتى هى جميعاً من ضروب النقد التفسيرى.

ومع ذلك فعلى الرغم من أن أغلبية النقاد الفرنسيين **اليوم أنفسهم أساتذة فيه إلا أنه** لا يوجد تنافر بين النقد التفسيرى والنقد الوضعى الأكاديمى، وهذا لأن اللانسونية ذاتها ضرب من الأيديولوجية لا تقنع بالمطالبة بتطبيق القوانين الموضوعية للبحث العلمى كله، إنها تتضمن **معتقدات مؤكدة عن الإنسان والتاريخ** والأدب، وكذا العلاقة **بين المؤلفة والعمل، فعلى سبيل** المثال فإن سيكولوجية **اللانسونية** - وهى بكل ما فى الكلمة من معنى فلسفة عتيقة تماماً - تتكون بشكل أساسى من نوع من التناظر الحتمى الذى طبقاً له يجب أن تماثل تفاصيل العمل تفاصيل *الحياة*، كما يجب أن تماثل روح الشخصية روح الكاتب.. **إلخ، أى أنها** أيديولوجية خاصة جداً.

وحيث إن *التحليل النفسى* لم يفترض - على سبيل المثال - وجود علاقات متعارضة وأخرى إنكارية بين العمل ومؤلفه إلا فى السنوات اللاحقة «لصياغته» وصحيح أيضاً أن *المسلمات الفلسفية* أمر محتوم، فيجب ألا تلام اللانسونية **على أحكامها** المسبقة، ولكنها تلام على إخفائها تلك **الأحكام السبقية** تحت ستار مبررين أخلاقيين هما: الدقة الشديدة والموضوعية فالأيديولوجية يتم تهريبها داخل حقائب العلمية مثل البضائع المحظورة.

لو افترضنا جدلاً إمكانية أن تجتمع هذه المبادئ الأيديولوجية معاً فى آن - ومن وجهة نظرى بمعنى ما أوافق على كل منها فى الوقت نفسه - فإن هذا مشكوك فيه، لأن خياراً أيديولوجياً ما لا يؤسس كينونة النقد، ولأن الصدق ليس مسوغها، فالنقد يتجاوز كونه مجرد خطاب باسم المبادئ الصادقة.

يترتب على ذلك أن الخطيئة الكبرى فى النقد ليست الأيديولوجية ولكنها الصمت الذى يتخذه النقد قناعاً له، إن هذا الصمت الآثم له اسم: النوايا الطيبة، ففى الحقيقة كيف يمكننا أن نصدق أن العمل الأدبى شىء خارج نفس وتاريخ الإنسان الذى يستنطقه، شئ يمارس الناقد عليه نوعاً من الحقوق غير المتفقة مع التشريعات السائدة فى المنطقة التى يوجد بها.

بأية معجزة يمكن لعمق الاتصال الذى يفترضه النقاد بين العمل ومؤلفه أن ينقطع فيما يتعلق بعملهم الخاص والعصر الذى يعيشون فيه، هل توجد قوانين إبداعية تصلح أن تنطبق على الكتاب دون النقاد؟ إن النقد كله لابد أن يشتمل فى خطابه على انعكاسه ضمنياً على ذاته «حتى وإن حدث ذلك بأقصى ما يمكن تصوره من الأساليب غير المباشرة والمتواضعة»، فكل نقد هو نقل للعمل مثلما هو نقد لذاته، وبعبارة أخرى ليس النقد - على الإطلاق - جدولاً من النتائج أو مجموعة من الأحكام، بل هو فى جوهره نشاط، أى سلسلة من الأفعال الفكرية التى تجرى بعمق على الكينونة التاريخية والآتية «وهما الشىء نفسه» للشخص الذى يجريها. فهل يمكن لعمل أن يكون «صادقاً»؟ إن هذا العمل يفى بحاجات مختلفة تماماً.

فكل روائى وكل شاعر أياً كانت الانعطافات التى ربما

تسلكها النظرية الأدبية يفترض أنه يتحدث عن أشياء وظواهر حتى لو كانت خيالية، سواء كانت داخل اللغة أو خارجها، فالعالم يكون والكاتب يعبر، ذلك هو الأدب.

إن ما يوضع موضع النقد جد مختلف، فموضع النقد ليس العالم ولكنه خطاب، خطاب شخص آخر، فالنقد خطاب عن خطاب، إنه اللغة الشارحة Metalanguage، كما يقول الناطقة، التى تدور حول اللغة الأولى أو شىء هو اللغة، يستنتج من ذلك أن اللغة النقدية يجب أن تبحث فى نوعين من العلاقات هما: علاقة اللغة النقدية بلغة المؤلف موضع الدراسة، وعلاقة هذا الشىء الذى هو اللغة بالعالم.

إن الاحتكاك بين هاتين اللغتين هو ما يحدد هوية النقد، وربما يجعله مشابهاً إلى حد بعيد لنشاط عقلى آخر هو المنطق والذى يقوم أيضاً على التمييز بين الشىء الذى هو اللغة «اللغة موضع البحث» واللغة الشارحة.

فلو أن النقد مجرد لغة شارحة فإن ذلك يعنى أن مهمته ليست على الإطلاق اكتشاف «صدق الأشياء» إنما فقط صحة الأشياء، فاللغة فى حد ذاتها ليست صادقة أو كاذبة فهى صحيحة أو غير صحيحة تشكل نظاماً متماسكاً من العلاقات.

إن قوانين اللغة الأدبية لا تتعلق بتوافق هذه اللغة مع الواقع - أياً كانت ادعاءات المدارس الواقعية - بل تتعلق فقط بإخضاعها لنظام العلامات الذى أسسه المؤلف - ويجب علينا طبعاً أن نعطى كلمة «نظام» هنا معنى شديد القوة.

إن النقد ليس من مسئولياته أن يقول ما إذا كان بروست Proust قد قال الصدق أو ما إذا كان بارون تشارلوس The Baron De Charlus حقيقة هو الكونت دى مونتسكيو The Count De Montesquiou أو ما إذا كانت فرانسواز Francoise هى سيلست Celeste أو حتى - بعمومية أكبر - ما إذا كان المجتمع الذى وصفه بروست يقدم صورة مطابقة تماماً للظروف التاريخية التى اختفت فيها طبقة النبلاء فى نهاية القرن التاسع عشر، إنما دور النقد فقط هو تطوير لغة تماسكها - منطقها - أى باختصار لغة خصائصها بوصفها نظاماً يمكنها أن تجمع - والأفضل أن نقول إنها تكامل «بالمعنى الرياضى للكلمة» أكبر كمية من اللغة البروستية، تماماً مثلما تختبر معادلة منطقية صحية الاستنباط دون التحيز تجاه صدق البراهين التى تطرحها.

يمكن للمرء أن يقول إن المهمة النقدية، وهذا هو الضمان الوحيد لعموميتها، ليست إلا شكلية، أى ليست اكتشاف شىء مخفى، عميق، سرى، فى العمل أو المؤلف، ظل حتى تلك اللحظة غير مكتشف.

وبأية معجزة حدث ذلك؟ هل نحن أحد ذهنا وأثقب فكراً من أسلافنا؟ ولكن مهمة النقد هى فقط أن يكيف اللغة التى يتيحها له عصره - الوجودية، الماركسية، التحليل النفسى - مع اللغة أى النظام أو الشكل الذى يتكون من القيود المنطقية التى طورها المؤلف طبقاً لعصره هو فبرهان النقد ليس من النوع الـAletheic أى الذى لا يتعامل مع حقائق فهو لا ينطلق من الصدق، حيث إن الخطاب النقدى - علاوة على أنه مثل الخطاب المنطقى - ليس إلا خطاباً تكرارياً: إنه يعتمد فى جوهره على قول - وذلك على الرغم من أنه يضع وجوده الكامل داخل ذلك الإرجاء - ما ليس بلا مغزى : فراسين هو راسين، وبروست هو بروست، إن البرهان النقدى لا يعتمد على إمكانية اكتشاف العمل موضع البحث، بل على العكس من ذلك يعتمد على القدرة

ما النقد؟

على تغطيته كاملاً بلغته الخاصة قدر الإمكان.

ومن ثم نحن معنيون - مرة أخرى - جوهريا بنشاط شكلى *ليس بالمعنى الجمالى للمصطلح*، ولكن بالمعنى *المنطقى*.

قد يمكننا القول بأنه ليس من سبيل فى النقد لتحاشى «وخز الضمير» إلا أن يكون هدفنا الأخلاقى ليس فك شفرة معنى العمل، ولكن إعادة بناء قواعد «قيود» تطور المعنى، شريطة أن نقر - فى الحال - أن العمل الأدبى هو نظام دلالى من نوع خاص جدا، هدفه وضع «معنى» فى الواقع المعيش، ولكنه ليس أى «معنى» فالعمل، على الأقل الذى يسمح عادة بأن يخضع للفحص النقدى، وقد يكون هذا تعريفا للأدب «الجيد»، هذا العمل ليس أبدا غير رامز أو *دال تماما*، *ليس غامضا أبدا*، وليس واضحا تمام الوضوح.

ربما يقول المرء: إنه معنى مرجأ، إنه يقدم نفسه للقارئ بوصفه نظاما دالا معترفا به ولكنه يمتنع على القارئ بوصفه مدلولا عليه، على هذا النحو يفسر لنا من ناحية *السبب* فى أن العمل الأدبى لديه قدرة فائقة على توجيه *أسئلة للعالم* - تهدم المعانى الثابتة التى يبدو أنها متوافرة فى الأيديولوجيات والمعتقدات والخبرة العملية - ومن ناحية أخرى يفسر السبب فى أنه يسمح بفك الشفرة على نحو لا نهائى، ذلك لأنه ليس ثمة سبب على الإطلاق يجعلنا نكف عن الحديث عن راسين Racine أو شكسبير Shakespeare (*إلا إذا* كان ذلك بسبب نفور يصبح هو ذاته لغة).

ولأن الأدب *يلح على* التعبير عن معنى، ولأنه فى ذات الوقت معنى مراوغ فإنه حقا ليس إلا «لغة» أى نظام من العلامات: كنهه لا يكمن فى رسالته، ولكنه يكمن فى هذا النظام.

ومن ثم فليس الناقد مسئولا عن إعادة صياغة رسالة العمل، بل عن نظامه فحسب، مثلما لا يعد اللغوى مسئولا عن فك شفرة معنى الجمل، بل اكتشاف البنية الشكلية التى تسمح بنقل هذا المعنى.

إن اعتبار النقد نفسه لغة ولا شىء غير ذلك هو السبيل الوحيدة التى يمكن النقد من أن يكون - على نحو فيه مفارقة ولكنه لا يجافى الحقيقة أيضا - موضوعيا وذاتيا، تاريخيا ووجوديا، استبداديا وتحرريا.

فاللغة التى يختارها كل ناقد فى حديثه لا تهبط عليه من السماء، إنها واحدة من اللغات العديدة التى يتيحها له عصره، إنها موضوعيا المنتج النهائى لنضج تاريخى بعينه لمعرفة أفكار ونزعات فكرية، إنها ضرورة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يختار كل ناقد هذه اللغة الضرورية نتيجة لتنظيم وجودى معين كممارسة لوظيفة فكرية يتمتع بها بوصفها حقا شخصيا له، إنها ممارسة يضع فيها عصارة فكره برمته، أى اختياراته، رغباته أو ملذاته، مقاوماته، هواجسه.

وهكذا يأتى - فى لب العمل النقدى - الحوار بين تاريخين وذاتيين: المؤلفين والنقاد. ولكن هذا الحوار يتحول بطريقة ذاتية فى اتجاه الحاضر: إن النقد ليس تقديسا لحقيقة الماضى أو لحقيقة المؤلفين، إنه صياغة لمعنى عقلى واضح لحاضرنا الخاص.

بمناسبة صدور الكتاب الألف من الكتب المترجمة

ملتقى دولى للترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة

تقرير: السعداوى الكافورى



- تحت شعار «الترجمة ومجتمع المعرفة» عقد بالمجلس الأعلى للثقافة الملتقى الدولى الثالث للترجمة بمناسبة صدور الكتاب الألف من إصدارات المشروع القومى للترجمة.. ولقد شارك فى فعاليات الملتقى والتى تواصلت على مدى أربعة أيام خلال الفترة من ١١-١٤ فبراير ٢٠٠٦ لفيف من كبار الأدباء والمفكرين والمترجمين والمهتمين بقضايا المعرفة وبحضور السيدة الفاضلة سوزان مبارك قرينة السيد رئيس الجمهورية.. والوزير الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة والدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة.





وفى كلمتها بمناسبة افتتاح الملتقى الدولى الثالث للترجمة أكدت السيدة الفاضلة سوزان مبارك أن حلما للوطن قد تحقق باكتمال العقد الأول لمشروع حضارى كبير هو المشروع القومى للترجمة الذى اكتملت حلقاته اليوم بصدور الكتاب الألف من المشروع والذى يعد إنجازا ثقافيا كبيرا يتوج منجزاتنا الثقافية فى العقدين الأخيرين فالألف كتاب تضيف بعدا جديدا لتوجهنا الثقافى المعاصر الذى يثرى فكر أجيالنا الجديدة ووجدانها، فالترجمة دوما كانت جسرا بيننا وبين الآخرين انتقلت بنا من عصور إلى عصور ونقلت لنا ثقافات متنوعة وقدمت لأجيالنا صورا من إبداعات العقول كما نقلت عنا للعالم أفكارا وقيما وموروثا ثقافيا يمثل إسهامنا فى تراث الإنسانية.. وأشارت إلى جهود العرب فى مجال الترجمة من خلال بيت الحكمة.. فى العصر العباسى وكذلك دور مصر فى تواصل الحضارات عن طريق حركة الترجمة فى بدايات القرن العشرين التى اضطلعت بها مجموعة من الرواد من أمثال أحمد حسن الزيات وأحمد أمين والمنفلوطى وطه حسين ومحمد حسين هيكل وغيرهم ممن تبنوا مشروع الحوار المعرفى والتعرف على الآخر والتواصل معه.. وقالت عن المشروع القومى للترجمة إنه استطاع أن يحقق حلم رائد من رواد أدبنا العربى هو طه حسين الذى نادى بهذا المشروع وعندما شرعنا فى تنفيذه لم نبدأ من فراغ وإنما انطلقنا من تراث مجيد تواصل عبر الأجيال.. وأضافت أن أولى خطوات التقدم هى الترجمة فبدونها لا يمكن اللحاق بركب الحضارة ومواجهة تحديات العصر الذى نعيشه وأن المشروع القومى للترجمة بداية نهضة حقيقية تشهدها مصر.

وذكر الوزير الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة أن المشروع القومى للترجمة يتفوق على كل ما أنجزته جهود الترجمة فى أى مشروع آخر للترجمة منذ بداية عصر النهضة المصرية لذلك نشعر بالتباهى ونحن نرى جهدا رائعا من كتيبة المترجمين والمبدعين القائمين على هذا المشروع الذى أعطى أبعاد المسئولية تجاه الثقافة العربية لدعم موقفها بين الثقافات وبذكى حوارها الحضارى مع العالم الإنسانى. وأكد أن الترجمة تسهل التقارب بين أطراف المجتمع الدولى عن طريق الاستمتاع بفكر الآخر وآرائه المبدعة لذلك فقد اهتم مشروعنا القومى بترجمة المواد العلمية بجانب الأعمال الأدبية والفنية.

وأشار د. جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة إلى أهمية المشروع القومى للترجمة فى إثراء المكتبة العربية بالفكر والثقافة التى تفتح نافذة على عالم المعرفة. وألقى البروفيسير هارتمون فاندريس كلمة المكرمين شكر فيها الجهود المصرية لتنظيم الملتقى وأشاد فيها بتكريم السيدة سوزان مبارك للمترجمين.

ولقد قامت السيدة سوزان مبارك بتكريم عشرة من كبار المترجمين فى مصر والعالم تقديرا لإسهامهم فى نقل الثقافة العربية إلى اللغات الأجنبية وتقدم الصورة الصحيحة للثقافة العربية. وهم:

- إيزابيلا دافيلتو: أستاذة الأدب العربى بجامعة نابولى
- إيكيدا أوسامو: أستاذ الأدب العربى بجامعة أوساكا
- تشودى ليه: أستاذ الأدب العربى بجامعة شنغهاى
- جاك بيرك: أستاذ علم الاجتماع بجامعات فرنسا
- روجر آلن: أستاذ الأدب العربى بجامعة بنسلفانيا
- سلمى الخضراء الجيوشى: أستاذة الأدب العربى بالجامعات الأمريكية
- محمد مصطفى بدوى: أستاذ الأدب العربى بجامعة أكسفورد

ملتقى دولى للترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة

- هارتمون فاندريش: أستاذ الدراسات الإسلامية بجامعات ألمانيا

- كارمن يرابو: أستاذة الدراسات الإسلامية بجامعة مدريد

- فاليريا كير: أستاذة الآداب الإفريقية والآسيوية بالأكاديمية الروسية للعلوم

وفى نهاية حفل الافتتاح أقيم حفل فنى عبارة عن عزف جماعى رباعى فلوت وبيانو وكونترباص وإيقاع شارك فيه إيناس عبدالدايم وديفيد هيلر وفاسيلى ڤومينسكى ويورى كاتشورين.

ولقد بدأت المناقشات العلمية والجلسات البحثية للملتقى فى يومه الأول صباحا بحلقتى بحث ترأس الأولى د.شوقى جلال، وشارك فيها د. عبدالواحد لؤلؤة ببحث عن الترجمة ومشكلات الثقافة أكد فيه ضرورة إتقان المترجم للغتين المنقول منها والمنقول إليها إلى جانب معرفة طيبة ببعض اللغات التى تتصل بهاتين اللغتين ويدخل فى ذلك إلمام المترجم بالفروق بين لغة أجنبية واحدة مستعملة فى أكثر



الوزير الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة يكرم د. تشودى ليه استاذ الأدب العربى بجامعة شنغهاى الصين.

من بلد واحد بالإضافة إلى إحاطته بظروف وثقافة المجتمع حتى ينأى بنفسه عن النقل المعجمى الذى يبتعد كثيرا عن السياق.

وقدم د.عيسى مخلوف بحثا عنوانه «الترجمة بوصفها رهانا ثقافيا» أشار فيه إلى ثلاث نقاط رئيسية هى: الفروق القائمة بين ترجمة الأدب من جهة وترجمة العلوم والفكر من جهة أخرى، وأين هى هذه الفروق؟ وبأى لغة نبحث عن المعادلات المناسبة والإيقاع الملائم؟ وما هى المقاييس التى تخضع لها الترجمة؟ ثم قدم خلاصة حول واقع الترجمة فى العالم العربى.

وذكر الكاتب الروائى الجزائرى واسينى الأعرج فى

فاروق حسنى: المشروع يدعم موقف الثقافة العربية ويذكى حوارها الحضارى مع العالم

ورقته المعنونة «الترجمة فى الوطن العربى.. الراهن المأزقى وغياب الاستراتيجية» أن من عيوب حركة الترجمة العربية أن أغلبها نابع من مجهودات فردية دونما خطة طموح تتشرف المدى البعيد من خلال استراتيجية واضحة المعالم محددة القسمات. وأشار مجاهد عبدالمنعم مجاهد فى دراسته المعنونة «الترجمة والبحث عن المثقفين» إلى الإنجاز الذى حققه المشروع القومى للترجمة وطالب بضرورة تبنى رؤية جديدة للثقافة للإسهام فى إيجاد المثقِّفين - بكسر القاف - لأن هؤلاء هم صناع الثقافة الحقيقيون.

بينما ترأست الجلسة الثانية

د. سحر صبحى عبدالحكيم وشارك فيها عبدالملك مرتاض بورقة عنوانها «مقدمة فى الترجمة» أشار فيها إلى اهتمام الفراعنة بقضية الترجمة والمنزلة التى كان يتبوأها المترجمون فى العصر الفرعونى كذلك اهتمام المسلمين بعملية الترجمة من العربية وإليها. فلولا الترجمة ما تفتحت عيون العلماء والباحثين العرب على علوم الإغريق بل إن النهضة العربية قامت بفضل الترجمة.

وقدم الكاتب الروائى إدوار الخراط ورقة عنوانها «نظرة فى مناهج الترجمة» موضحا من خلالها أن مناهج الترجمة تدور بين تيارين أساسيين أولهما يعتمد على النقل الحرفى والثانى يهدف إلى نقل المعنى بشكل إجمالى. وكلاهما تعوزه الأمانة والدقة.. ومن وجهة نظره يرى أنه لابد من وجود منهج يلتزم بنقل النص الأصلى وفى ذات الوقت يتفق مع روح اللغة المترجم إليها.

وأشار د. جمال عبدالمقصود فى دراسته المعنونة «مفهوم الترجمة» إلى أن معظم التجاوزات أو الأخطاء فى النص المترجم إلى العربية نابعة فى الأساس من القصور فى إلمام المترجمين باللغتين الإنجليزية والعربية وطبيعة فهم المترجم لوظيفة الترجمة وطرحت الدراسة حلولا جديدة لمشكلات تواجهها عملية الترجمة بحيث لا يحدث اعتداء على النص الأجنبى وخصوصيته.

وقدم د. فاضل جتكر بحثا عنوانه «مصير الترجمة بين الممارسات العملية والتنظيرات الافتراضية» مؤكدا أن الترجمة هى الوسيلة الأهم والأفعل لإخراج أى لغة من القوقعة التى تتجمد بداخلها والترجمة بمثابة فن حقيقى تحتاج لفنان موهوب ومترجم ماهر بحيث تصل إلى مستوى يجعلها قادرة على الاضطلاع بدورها الخطير فى عصر مجتمع المعرفة وهذا يتطلب رعاية فائقة للمترجمين الموهوبين.

ثم أقيمت فى مساء اليوم الأول جلستان للبحث ومائدة مستديرة حيث أقيمت الجلسة الأولى بقاعة المؤتمرات بالمجلس وترأسها المفكر الكبير السيد يسين وشارك فيها فاروق عبدالوهاب بقراءة عن «الترجمة والآخر» فقدم من خلالها بعضا من الانطباعات الشخصية والمهنية عن ترجمة الأدب العربى إلى اللغة الإنجليزية وتدريس الأدب العربى فى جامعات أمريكا كما تطرق إلى تجربة نشر الأدب العربى المترجم فى الولايات المتحدة وتقييمه على المستوى الأكاديمى والشعبى قبل وبعد أحداث سبتمبر ٢٠٠١.

وأشارت د. منى إبراهيم فى دراستها المعنونة «ترجمة الأدب - مقاومة العولمة» إلى أن الترجمة تعتبر واحدة من أهم عوامل العولمة وبالتالى هناك العديد من المواقع الإلكترونية والمؤتمرات العلمية التى تتخصص فى دراسة العلاقة الوثيقة بين الترجمة والعولمة، فالترجمة تزيل الحواجز اللغوية والثقافية بين البلدان والشعوب. ثم قدمت الدراسة تحليلا لترجمة نصين أدبيين مصريين إلى الإنجليزية هما «الخباء» لميرال الطحاوى و«أصوات» لسليمان فياض. بينما قدم د. حسام لطفى رؤية قانونية لمفهوم الترجمة ومجتمع المعرفة ركز فيها على أهمية الترجمة باعتبارها معينا لا ينضب لتحديث الثقافة، كما أن الاتفاقيات الدولية تمنح للمترجم - أسوة بالمؤلف - حق حماية الحقوق الملكية الأدبية والمالية بالإضافة إلى وجود مواد قانونية مثل المادة ١٤٨ من القانون ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ تكفل حقوق المترجم.

وقدم البروفيسور جوست سميرز بحثا بعنوان:
goy and pain of interculturallism

وفى الجلسة الثانية التى ترأسها د. محمود السيد شاركت فيها كارمن رويث بياسانته ببحث عنوانه «ترجمة الفكر العربى المعاصر إلى الإسبانية» ركزت فيه على ثلاث نقاط أساسية هم: الإبداع الأدبى كناقل للفكر ، ترجمات أعمال جبران الأولى فى المهجر والتجارب الأولى للتعاون الإسبانى - العربى لاختيار بعض النصوص وترجمتها بالإضافة إلى بعض التجارب الأخرى مثل مشروع الأستاذ مارتينز مونتافيز التجديدى

ملتقى دولى للترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة

لترجمة الأدب العربى ودراسات عن علم التجربة من العربية إلى الأسبانية. وترجمة أعمال لمفكرين عرب بلغات أخرى غير العربية.

وقدم د. محمد المذكورى دراسة بعنوان «صورة الآخر العربى مترجما فى إسبانيا» حاول من خلالها البحث عن خاصيات وأنماط ما يترجم من العربية والإسبانية والشروط التى يجب توافرها فى العمل الأدبى العربى المقدم للترجمة وبيان ما تحويه الصحافة الإسبانية من عبارات ونصوص منسوبة إلى الآخر وتجميع ملامح الصورة التى تقدمها الترجمات والمترجمون الصحفيون عن العربية، عن الصورة الذهنية للعربى.

وأشار د. عيسى العويط إلى مجهودات قسم الدراسات الشرقية فى ترجمة الأدب العربى إلى اللغة الألبانية فى كوسوفو.

وقدم الباحث الألبانى د. بلدار مفتارى دراسة عن المطبوعات العربية فى الترجمات الألبانية مؤكدا من خلالها أن هناك ندوة معرفية حول وجود الترجمات من العربية إلى الألبانية وذلك لسبب واحد هو أن اللغة الألبانية حتى منتصف القرن العشرين كانت تكتب بالأبجدية العربية، إلا أنه بعد الحرب العالمية الأولى جاءت بعض المحاولات الجادة من دارسين ذوى ميول دينية بشكل رئيسى مثل إبراهيم داليو ومحمد البرغاوى. وهناك عدة عوامل أعاقت الترجمة من العربية إلى الألبانية منها العامل الجغرافى والعامل السياسى ولابد أن تتبنى الدول العربية سياسة واستراتيجية للترجمة بين اللغتين العربية والألبانية.

كذلك أقيمت فى ذات اليوم مائدة مستديرة حول «ترجمة الأدب العربى فى اللغات الأجنبية» أدارها د. محمد شاهين وشارك فيها لفيف كبير من الكتاب والمترجمين والمفكرين منهم الكاتب الروائى الطيب صالح والشاعرة د.سلمى الخضراء الجيوشى ود.حمدى السكوت ود.روجر آلن ود. إنجفار ريد برج، وغيرهم، حيث ناقشوا من خلال حوار مفتوح قضايا وهموم الترجمة خاصة ترجمة الأدب العربى فى اللغات الأجنبية.

وفى صباح اليوم الثانى من أيام الملتقى أقيمت أربع جلسات بحثية ترأس الجلسة الأولى. د. أنور إبراهيم وشارك فيها د. على الشلاة ببحث عنوانه «الترجمة حوار واتصال بين الثقافات» مؤكدا من خلاله أن الترجمة فى حد ذاتها تعتبر إحدى الأدوات المهمة للاتصال والتحاور بين الشعوب ذات الثقافات المختلفة.

وقدم د. الصفصافى أحمد المرسى ورقة بحثية عنوانها «دور الترجمة فى إثراء الحوار الحضارى»، حيث ذكر أن الترجمة تعتبر وسيلة مهمة للتحاور الحضارى ونبذ الصراع. ولكى يتم الفهم والتعاون لابد من معرفة الآخر ولن يتأتى ذلك إلا من خلال الترجمة. وأرجع النهضة التى عايشها المجتمع الإسلامى فى عصوره الأولى إلى اهتمامهم بعملية الترجمة فقد ترجم الأمويون ثم العباسيون عن اللغات الأخرى الفارسية واليونانية والأرمينية وغيرهم من لغات الشعوب الأخرى وكان الخلفاء يجزلون العطاء للمترجمين. وأضاف د.محمد هناء عبدالفتاح فى بحثه المعنون «الترجمة وقدرتها... التعرف على ثقافة الآخر» إلى أن الثروات القومية للدول لم تعد مجرد كيانات صناعية وزراعية ومؤسسات بل تعدى الأمر ذلك إلى اعتبار المعرفة جزءا لا يتجزأ من مصادر الثروة. ولقد اتسعت مصادر المعرفة وتنوعت ما بين الكتاب الورقى والإلكترونى والمذياع والتليفزيون والسينما والكمبيوتر والبريد الإلكترونى وهذا يستلزم الاهتمام بعملية الترجمة لمواكبة كل هذه الوسائل التى تتيح المعرفة التى تمكننا من التعرف على ثقافات الشعوب الأخرى التى تشاركنا الحياة على كوكب الأرض.

وفى الجلسة الثانية التى ترأسها المفكر الكبير د.عبدالسلام بنعبد العالى قدمت د. إنعام بيوض ورقة بحثية بعنوان «الترجمة فى مجتمع المعرفة» أشارت فيها إلى تعاظم دور الترجمة فى ظل التطور المذهل لأساليب ونظم الاتصالات فى العصر الحديث



الكاتب الكبير إدوار الخراط مشاركا فى إحدى ندوات الملتقى الدولى للترجمة

وضرورة مواكبة حركة الترجمة لهذا التطور. بينما قدم د. محمد النويرى قراءة بعنوان «الترجمة أداة للمعرفة وموضوعا لها» مؤكدا من خلالها الأهمية الكبرى لقضية الترجمة باعتبارها إحدى الأدوات الفعالة للحصول على المعرفة كما أنها فى ذات الوقت تعد موضوعا للمعرفة تؤثر فيها وتتأثر بها، وأضافت د.نجوى نصر من خلال دراسة عنوانها «الترجمة ومعرفة مجتمع النص» أنه من الضرورى أن يلم المترجم بالسياق العام للنص أى بظروف المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى أنتجت هذا النص لأن ذلك الإلمام مهم جدا وضرورى للحصول على ترجمات دقيقة وأمينة وتحمل روح النص الأصلى وليست مجرد نقل حرفى.

وأشار د. فريد الزاهى فى بحثه المعنون «الترجمة والامتناع.. سوانح العرفان وعوائق المعرفة» إلى أهمية التعرف على عوائق الترجمة والتغلب عليها من خلال تحليل ثلاثة عناصر أساسية هم الممتنع عن الترجمة من شعر وفلسفة ومدى مساهمته فى صياغة علاقة جديدة بين الثقافات، العناصر المحلية الثقافية والتعبيرية والسفية، العناصر الدلالية المتصلة بالتعدد الدلالى والخصوبة المجازية التى تسقط فى عملية التحويل الترجمى.

ثم كانت الجلسة البحثية الثالثة برئاسة الكاتب والمترجم طلعت الشايب وقدم فيها د.عزالدين الكتانى الإدريسى بحثا عنوانه «الترجمة والاصطلاح متلازمان فى مجتمع المعرفة» شارحا العلاقة الوطيدة بين المفهومين وقدم د. سالم يفوت ورقة بعنوان «فى الحاجة إلى بيت حكمة جديد» حيث أكد حاجة العرب الملحة إلى مؤسسة تعنى بقضايا وأمور الترجمة على غرار بيت الحكمة أثناء عهد الخليفة المأمون. وتساءل د. كريم أبوحلاوة عبر دراسته المعنونة «أين العرب من مجتمع المعرفة؟» مؤكدا أن وضع العرب من هذا المجتمع المعرفى والمعلوماتى مخجل لو قارناه بغيره من المجتمعات.

وفى الجلسة الرابعة التى ترأسها د. محمود على مكى قدمت د. إيمان السعيد جلال بحثا بعنوان «التراث الشرقى وتعرفه من منظور الاستشراق البريطانى» ذلك من خلال إطلالة على هذا التراث الذى ترجم إلى الإنجليزية عن طريق مستشرقين بريطانيين. وشارك د.محمد عونى عبدالرؤوف بورقة بحثية عن ترجمة «ديوان الحماسة لأبى تمام إلى اللغة الألمانية» التى قام بها المترجم الألمانى فريد ريش ريكارت عام ٢٠٠٤ عن دار فال شتاين. وشاركت د.زينات أحمد عبدالفتاح ببحث عنوانه «ناقل النص القديم.. هل هو مؤلف أم مترجم. دراسات تطبيقية على نقل كليلة ودمنة بين الشرق والغرب».

وفى مساء ذات اليوم أقيمت خمس حلقات بحثية وجلسة للشهادات بالإضافة إلى مائدة مستديرة حيث ترأس الحلقة البحثية الأولى د.أحمد مستجير وقدم فيها د.سمير حنا صادق دراسة بحثية عنوانها «ترجمة العلوم» بينما قدم د. ثائر ديب دراسة أخرى بعنوان «الثقافة العربية وترجمة العلوم» مطالبا بضرورة اهتمام الشعوب العربية بمسألة ترجمة العلوم.

ملتقى دولى للترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة



البروفيسور هارتمون فاندريش يجلس بين الجمهور فى إحدى الندوات

وفى الحلقة البحثية الثانية والتى ترأسها د. محمد بدوى وشارك فيها البروفيسور إنجفار رايدبرج بدراسة عن «الترجمة والثقافة» مؤكدا أن الترجمة فى الوقت الراهن تعد إحدى أدوات تشكيل وصياغة الثقافة. وقدم د.صدقى خطاب ورقة بحثية بعنوان «هل هناك ترجمة أدبية نهائية؟» مطالبا من خلالها بضرورة إلمام المترجم بثقافات وعادات وتقاليد الشعوب التى تتم الترجمة عن لغتها وذلك للتعرف على المدلولات نظرا للاختلاف الواضح بين الأطر الدلالية للكلمة الواحدة فى المجتمع الواحد. وأضاف د. سعيد علوش من خلال بحثه المعنون «عماء المعرفة الأدبية وجمالية تقنية الترجمة» أنه تفترض كل ترجمة أدبية مراوحة بين «عماء» الجمالية الخائنة وبصيرة «القبح» المخلص ضاربا المثل بالترجمة العديدة لديوان «أزهار الشر» ثم تساءل هل الترجمة جزر مستقلة بذاتها؟

وقدم د. هارتمون فاندريش ورقة بحثية عنوانها «العمل كالعادة.. ترجمة الأدب فى عصر المعرفة».

وجاءت الحلقة البحثية الثالثة برئاسة الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى وشارك فيها د.جهاد كاظم ببحث عنوانه «ترجمة الشعر أفقا للمعرفة» وقدم د.خالد المعالى ورقة بحثية بعنوان «ترجمة الشعر العربى الحديث إلى اللغات الأوروبية» متخذا من الترجمة إلى اللغتين الألمانية والفرنسية نموذجا وقدم د.يوسف بكار قراءة نقدية بعنوان «الترجمة الفارسية لأشعار سعاد الصباح» وقدمت د. نجوى عمر كامل دراسة بحثية بعنوان «ترجمات الشعر العبرى إلى اللغة العربية فى نصف قرن» ثم كانت الحلقة البحثية الرابعة وترأسها د.أحمد زايد وشاركت فيها د.جومانا حداد بدراسة عنوانها «الترجمة أداة التحديث» وقدم د. سلام بزى حمزة بحثا عنوانه «الترجمة بين إنتاج المعرفة واستهلاك إنتاجها» وقدم د.رشيد العنانى ورقة بعنوان «الترجمة.. لماذا تتحول عندنا إلى معرفة؟» وفى ذات التوقيت دارت المناقشات فى الجلسة البحثية الخامسة برئاسة د.فيصل يونس وقدم فيها د. منذر العياشى بحثا عنوانه «الترجمة لغة التعدد» وشارك فيها د. طريف شوقى فرج ببحث عنوانه «الترجمة كمدخل للتنمية المعرفية» ذلك من خلال رؤية نفسية. وقدم د.حسن حمزة دراسة بعنوان «بين التماثل والتمثيل من ترجمة اللغة إلى نقل المعرفة».

بعدها أقيمت جلسة للشهادات ترأسها د.خيرى دومة وتحدث فيها د. قاسم عبده قاسم عن خبرته فى الترجمة وشرح د.صموئيل شمعون كيف صنعت منه الترجمة كاتبا وقدم د. محمود صبح شهادة تتضمن ترجماته وشارك د. حسن حماد فى ذات الجلسة بورقة عنوانها «طريق الأمل» وتحدث د. خالد عزب عن تجربته فى ترجمة كتاب «تاريخ الكتابة» وفى نفس اليوم أقيمت المائدة المستديرة الثانية برئاسة د. ثائر ديب وشارك فيها لفيف كبير من الكتاب والمفكرين، حيث دارت المناقشات حول «مشكلات الترجمة وتقنياتها» وكان من بين المشاركين د. محمد على فرحان والمهدى أخريف

ود.إنعام بيوض والكاتب الروائى بنسالم خميس والشاعرة سلمى الخضراء الجيوشى والبروفيسور روجر آلن ود. صلاح حزين ود. صدقى حطاب ود. سالم يفوت والكاتب الروائى الجزائرى واسينى الأعرج.

وفى اليوم الثالث للملتقى تواصلت الفعاليات والمناقشات، حيث أقيمت أربع جلسات بحثية بواقع ندوتين بكل جلسة، ففى الجلسة البحثية الأولى فى ندوتها الأولى التى أقيمت برئاسة د.بديع جمعة وشارك فيها د.عاطف العراقى ببحث عن «الترجمة والتنوير المعرفى» وقدم د. محمد هانى طلبة بحثا عن الترجمة والتنمية الثقافية، بينما قدمت د. هويدا عزت ورقة بحثية عنوانها «الترجمة فى خدمة الثقافة» وقدمت الشاعرة فاطمة ناعوت قراءة بعنوان «مرآة ابن رشد». وفى الندوة الثانية التى ترأستها د.مها جاد الحق وشاركت فيها الكاتبة لوسى يعقوب بدراسة عن «الأدب العالمى وفن الترجمة» وقدم د.على نجيب إبراهيم دراسة عنوانها «مشكلات ترجمة الرواية العربية» بينما قدمت د. غادة محمد عبدالقوى إضاءة حول دور الترجمة فى تطور اللغة الفارسية وأدبها فى العصر الحديث والمعاصر وقدم د. أيمن محمد منير بحثا بعنوان «دراسة إشكاليات ترجمة الحوار الذاتى إلى اللغة الفرنسية».

وفى الجلسة الثانية التى ترأس ندوتها الأولى محمود أمين العالم وشارك فيها د. محمد الديداوى ببحث عن «الترجمة العربية من ناحية إشكالية تحديد المفهوم وتوضيح الرؤية وتأصيل المنقول» وقدم الناقد إبراهيم فتحى بحثا بعنوان «الترجمة إلى العربية والصراع الثقافى حول مصطلح مجتمع المعرفة» وقدم د. محمد حافظ دياب دراسة عن «الترجمة ورهان العولمة.. حرب المصطلحات والمفاهيم» وشارك بيومى قنديل ببحث عن اللغة العربية فى مواجهة تحديات الثورة الثالثة.

وفى الندوة الثانية التى ترأسها أ.د. فاروق عبدالوهاب وشارك فيها البروفيسور دانيال نيومان ببحث عنوانه «ترجمة العناصر الثقافية فى أعمال رفاعة الطهطاوى والطاهر حداد» وقدم المفكر الكبير عبدالهادى الإدريسى قراءة نقدية عنوانها «الأخطاء التى شابت ترجمات بعض أعمال نجيب محفوظ» وشاركت د. مها جاد الحق بدراسة مقارنة عنوانها «خالتى صفية والدير» للكاتب بهاء طاهر بين الرواية العربية والترجمة الفرنسية. وقدمت د. منار عمر بحثا عنوانه «واقع الأدب الألمانى المترجم إلى العربية طليطلة أمام بابل».

وفى مساء اليوم نفسه أقيمت الجلسة الثالثة واشتملت على ثلاث ندوات الأولى برئاسة د. محمد السعيد جمال الدين وشارك فيها د. توفيق على منصور بدراسة عنوانها «الترجمة نافذة للعلم» وقدم بنسالم خميس بحثا بعنوان «الترجمة بين التنوير والتعتيم» وقدم د. هاشم صالح بحثا عنوانه «هل يمكن أن تساهم الترجمة فى تنوير العرب والمسلمين».

وفى الندوة الثانية برئاسة د.محمد مصطفى بدوى شارك فيها د.صلاح نيازى بورقة بحثية عنوانها «من تقنيات شكسبير ومحاولة ترجمتها.. هاملت نموذجا» وقدم ربيع مفتاح بحثا حول «ترجمة المسرحيات القصيرة» وقدم بوبكر خلوج دراسة عن «الترجمة فى المسرح التونسى».

وشارك د. خالد الريسونى بورقة بحثية بعنوان «رافائيل ألبرتى فى اللغة العربية» بينما قدم د.صلاح حزين إضاءة حول بعض قضايا الترجمة.

ولقد أقيمت الندوة الثالثة والأخيرة برئاسة د. هشام المالكى وشارك فيها د. عثمان بدرى بدراسة عنوانها «الرهان على الترجمة المؤسسية المتكاملة أفقيا ورأسيا فى الوطن العربى» وقدم د. عبدالحميد مرزوق دراسة عن «مشروع ترجمة الثقافة العربية فى ظل متغيرات السياسة العالمية». وقدم الكاتب الروائى الكويتى طالب الرفاعى إضاءة حول جهود المجلس الوطنى للفنون والأدب فى الكويت فى الترجمة إلى اللغة العربية. وقدمت د. دنيا أبورشيد بحثا عن

ملتقى دولى للترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة


الروائى الكبير الطيب صالح يقدم مداخلة فى إحدى حلقات البحث

«الترجمة الثقافية كمشروع ألماني جديد» وفى مساء اليوم نفسه أقيمت الجلسة الرابعة والأخيرة واشتملت على ندوتين وجلسة للشهادات بالإضافة إلى مائدة مستديرة، حيث ترأس الندوة الأولى د.فتحى صالح وشارك فيها د. عبدالقادر المهيرى بدراسة عن «العربية والترجمة الآلية» وقدم د. حمادى حمود ورقة بحثية بعنوان «ماذا غير مجتمع المعرفة من طرق الترجمة» وقدم د. نبيل على بحثا بعنوان «الترجمة ما بين البشر والآلة» بينما شارك د. إبراهيم عبدالمنعم ببحث عنوانه «تكنولوجيا المعلومات والترجمة».

أما الندوة الثانية فقد ترأسها د.عبدالواحد لؤلؤة وقدم فيها د.عبدالله العميد دراسة بعنوان «ترجمة دراسات الترجمة» وشارك د.على المنوفى ببحث عن «تعليم الترجمة» ألقى من خلاله الضوء على أحوال الترجمة فى مصر والعالم العربى. وقدمت د.فريال فيلالى بحثا عنوانه «مشكلات تعليم اللغة الأجنبية. دراسة حالة» وقدمت أناجيل برداجى دراسة عنوانها «مصادر التوثيق الإلكترونية فى تدريس الترجمة من العربية إلى الأسبانية» من خلال رؤية تاريخية وتطبيقات عملية.

أما جلسة الشهادات فقد ترأسها د.هاشم صالح وشارك فيها د.قاسم عبده قاسم بشهادة عن ترجمة النص الشعرى وقدم د.المهدى أخريف شهادة من خلال تجربته مع البروفيسور فرناندو بيسو كما قدم د. محمود إبراهيم السعدنى شهادة عن تجربته فى ترجمة الجزء الثانى من كتاب أثينا السوداء، وقدم د. زين العابدين فؤاد شهادة بعنوان عذابات قارئ صغير فى عالم الترجمة.

وفى نهاية اليوم الثالث أقيمت مائدة مستديرة أدارتها د.سحر صبحى عبدالحكيم وشارك فيها عدد كبير من الكتاب والمفكرين والمهتمين بقضايا الترجمة منهم جومانا حداد والطيب صالح ود. السيد يسين ود. شوقى جلال والبروفيسور دانيال نيومان ود.إيكيد أوسامو ود.بكر الكوسوفى وغيرهم، حيث دارت المناقشات حول موضوع «الترجمة والتنوع الثقافى».

وفى اليوم الرابع والأخير من أيام الملتقى أقيمت أربع جلسات بحثية ومائدة مستديرة. ولقد تضمنت الجلسة الأولى ندوتين الأولى ترأسها د.حمدى إبراهيم وشارك فيها د.بكر إسماعيل الكوسوفى بدراسة عنوانها «د.فتحى مهدى وأثره على الترجمة من العربية إلى الألبانية» وقدم د. حسين نصار بحثا عنوانه «عبدالوهاب عزام والترجمة من اللغات الإسلامية»، وشارك د.سامى منير عامر بدراسة بعنوان «ترجمة ما وراء الصمت المبدع خلال القراءة الجهرية الإحيائية للشعر عند الدكتور محمد مصطفى بدوى».

أما الندوة الثانية فقد ترأسها الكاتب الصحفى حلمى النمنم وشارك فيها د.هاشم النحاس بدراسة بعنوان «مجتمعنا المعرفى وحاجته إلى استراتيجية للترجمة فى مجال السينما»، وقدم د.إسماعيل عبدالكافى بحثا عنوانه «أثر الترجمة فى تنشيط الواقع الثقافى فى مجال ثقافة الطفل» وقدم الكاتب الصحفى مصطفى عبدالله قراءة بعنوان «الأخبار

وحملة الترجمة».

وفى الجلسة الثانية التى تضمنت ندوتين ترأس الأولى بها د. محمد أبوالعطا وشارك فيها د.محمد شاهين بدراسة عنوانها «الترجمة والأصل» وقدم د.مجدى عبدالحافظ قراءة بعنوان «العمل المترجم بين الأصل وتحولاته» بينما قدم د.مهدى عرار ورقة بحثية عنوانها «ترجمة النص السابق من منظور اللاحق» وشاركت د.سميرة ابن عمو ببحث عنوانه «طبقات الترجمة».

وترأس الندوة الثانية د.إسحاق عبيد وشارك فيها د.أحمد عتمان بورقة بحثية عنوانها «الترجمة العربية» وقدم د. محمد نصر مهنا دراسة بعنوان «الترجمة كأحد أهم مصادر المعرفة» وقدم البروفيسور نور يادى كاستيو دراسة عنوانها «الأعجمية وسيط الترجمة للموريسكيين».

وفى الجلسة الثالثة التى تضمنت ثلاث ندوات ترأس الأولى د.أحمد عتمان وقدم فيها د.حسن حنفى ورقة بحثية عن «المشروع القومى للترجمة» من خلال تحليل المضمون. وشارك د.محمد السيد على ببحث موضوعه «الترجمة عن الإسبانية فى المشروع القومى للترجمة» حيث قدم دراسة تحليلية مستفيضة بينما قدم د.فتحى العشرى ورقة بحثية تتضمن مقترحات حول «المشروع القومى للترجمة» وشارك د.ماهر شفيق فريد بدراسة عنوانها «حول المشروع القومى للترجمة» قدم فيها شهادته عن المشروع كأحد المشاركين فيه.

وفى الندوة الثانية التى ترأسها د. حمادى صمود قدم د.حسن صقر بحثا عنوانه «الترجمة والفكر النقدى» وشارك د. أنطون حمصى بدراسة عنوانها «أفكار لتقدم الترجمة» وقدمت د.نور الهدى باديس ورقة بحثية عنوانها «هل يكفى الجهد الفردى فى ترجمة الموسوعات» وشاركت د.مهجة مصطفى بدراسة بعنوان «إشكاليات الترجمة» أما الندوة الثالثة فقد ترأسها الناقد والمترجم إبراهيم فتحى وشارك فيها د.محمد قويعة بدراسة بعنوان «منزله المترجم فى مجتمع المعرفة»، وقدم الكاتب والناقد محمد إبراهيم مبروك ورقة بحثية عنوانها «من أين يأتى المترجمون» وقدم د.إبراهيم سلامة إبراهيم بحثا عنوانه «ثقافة المترجم بين العمومية والتخصص» وقدم د.محمد رفعت عواد دراسة بعنوان «الثقافة والترجمة ومقومات المترجم الناجح»، وقدم المترجم البروفيسور فريدريك لاجرا نج بحثا عنوانه «المترجم أمام التعددية اللغوية العربية ما العمل؟».

أما الجلسة الرابعة والأخيرة فقد تضمنت ندوتين ترأس الندوة الأولى د.صلاح فضل وشارك فيها د.عبدالسلام المسدى ببحث عنوانه «الترجمة بين كونية المعرفة وخصوصية الثقافة» وقدمت د.مريم بوشنتوف بجاوى دراسة بعنوان «المترجم العربى فى مواجهة ضرورات العولمة» وقدمت د. ثريا إقبال دراسة عنوانها «المعرفة ومخاطبة الآخر» وقدم د.رودولفو خيل جريماو دراسة بعنوان «كلمات يمكن استعادتها فى نسق الترجمة فى الحوار المتوسطى».

أما الندوة الثانية فقد ترأسها الكاتب الكبير إدوار الخراط وشارك فيها د.عبدالحميد بورايو بدراسة عنوانها «الترجمة بين خصوصية الثقافة وعالمية أشكال المعرفة» وقدم د.جمال عبدالناصر بحثا بعنوان «الترجمة والتعريف فى حياتنا الثقافية»، وقدم د.عبدالرضا على بحثا بعنوان «الترجمة والمتلقى» بينما شارك د.عقل العويط بورقة بحثية بعنوان «كيف يصير النص المترجم نصا عربيا؟».

وفى نهاية اليوم أقيمت المائدة المستديرة الأخيرة والتى دارت مناقشاتها حول «المشروع القومى للترجمة» وأدارها المترجم والناقد طلعت الشايب وشارك فيها عدد كبير من الكتاب والأدباء والمفكرين منهم عدلى رزق الله ود. عماد أبوغازى وسامى خشبة ود.شهرت العالم ود.يسرى خميس ود.أحمد عتمان ود.أمل الصبان.



اجتماعات المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب والندوة المصاحبة له

تقرير: الدكتور السيد نجم

عقد اجتماع ممثلي الاتحادات والروابط الأدبية العربية في اجتماعها السنوي هذا العام، خلال الفترة من ٢٣ و٢٥ يناير ٢٠٠٦، بدولة الإمارات العربية المتحدة، واستضافته إمارة الشارقة.

كما تابعت الندوة المصاحبة له جلساتها حول موضوع «جماليات التحديث في الأدب العربي، الخليج العربي وشبه الجزيرة العربية أنموذجا».. وذلك لمناقشة الأعمال الأدبية والدوريات الأدبية في ثلاثة محاور: الرواية والقصة القصيرة وأدب الطفل.

مثل اتحاد الكتاب المصريين في المؤتمر: محمد سلماوي «رئيسا» - السيد نجم «عضوا» - أحمد عبد الرازق أبو العلا «عضوا». ولقى الوفد المصرى الكثير من الترحيب والحفاوة والتقدير، نظرا للمشاركة الإيجابية والفاعلة فى أعمال المؤتمر. فقد ساهم الأستاذ محمد سلماوى بفاعلية فى مناقشات بنود الاجتماع الخاصة بالمكتب الدائم، مع وضع الحلول المناسبة لبعض القضايا والمشاكل التى أثيرت، بحيث ارتضى المجتمعون بآرائه حلا لما أثير من مشاكل لها البعد الثقافى والسياسى أيضا، كما ألقى رئيس الوفد المصرى كلمة الوفود العربية ونيابة عنهم. تلك الكلمة التى تضمنت: «إن أى اجتماع للكتاب والأدباء العرب هو فى حد ذاته ربح ومزية.. إن ضمير هذه الأمة لا يزال حيا، لم تنل منه تداعيات الموقف الإقليمى ولا العالمى.. لا يليق بهذه الأمة إلا التوجه نحو المستقبل.. وللحرية والديمقراطية أهمية خاصة من أجل تحقيق التقدم والتنمية».

وكانت مساهمات الأعضاء «أحمد أبوالعلا» و«السيد نجم» ببحثيهما فى القصة القصيرة وأدب الطفل، ما أثار الكثير من القضايا والمناقشات الإيجابية حولها. وهو ما ألقى بظلاله فى اللقاءات والمناقشات داخل القاعات الرسمية وخارجها، كما نشرتها صحف الخليج تفصيليا.

إلا أنه تلاحظ على برنامج المؤتمر، أنه يخلو من محور «الشعر» بالرغم من أهميته، وتاريخه التراثى فى الخليج والجزيرة العربية.. وهو ما كان مثار التساؤل للجميع. كما تلاحظ أن أغلب البحوث لم تراع البعد الإبداعى وربطه بالمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية للبلاد موضوع البحث.. فيما اتسمت أغلب البحوث المقدمة للمناقشة بكونها فى النقد التطبيقى.

لعل اللافت للنظر هو قلة الحضور الجماهيرى على الرغم من المتابعات الرسمية والصحفية للحدث العربى الكبير، مع حرص القيادة السياسية على رعايته، وقد استقبل الشيخ سلطان القاسمى عضو المجلس الأعلى وحاكم الشارقة أعضاء المؤتمر بقصره، وأعلن بمناسبة انعقاد المؤتمر على أرض الشارقة للمرة الأولى.. تخصيص «وقف» ينفق من عائده السنوى على نشاطات اتحاد الأدباء والكتاب العرب. فقد أجمل فى كلمته إلى أعضاء المؤتمر، العديد من الأفكار التى تعكس اهتمامه الشخصى بالثقافة. قال: «إن العالم مدين لنا نحن العرب، وللغة العربية التى نقلت إليهم العلوم والثقافة، فنقلت أوروبا من ظلومات القرون الوسطى.. إننا نهتم باللغة العربية فى بلادنا، لأن من يتربى على غير لغته، يتربى غريبا.. إن الميزانيات المرصودة للثقافة فى الكثير من البلاد العربية لا تكاد تذكر بالمقارنة إلى ما يحتاجه النشاط الثقافى.. وزارات الثقافة هى وزارات رمزية.. إننا لا نستطيع أن ننطلق إلا من خلال «الترجمة» التى يجب أن تكون من وإلى العربية، مع تبنى الأدباء الجدد الذين يعانون عدم الرعاية.. نحن معكم، مع الأدباء العرب بإمكاناتنا».

وكانت المفاجأة، التبرع بتخصيص الوقف الخيرى.. وهو ما يعد بشرة خير لكل الكتاب والمثقفين العرب.

ثم بدأت أعمال المؤتمر فى العاشرة صباحا من اليوم الأول، وانتهت فى الحادية عشرة مساء من اليوم الختامى.. حيث كانت كل الفعاليات بمسرح قصر الثقافة والإعلام بالشارقة.

كما تخلل جلسات المؤتمر، الاجتماع بالشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى، عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، بمقر قصر الحاكم.

جلسة الافتتاح

بدأت مراسم جلسة الافتتاح فى العاشرة صباحا، بحضور الشيخ عصام القاسمى - رئيس مكتب حاكم الشارقة، ممثلا عن الشيخ حاكم الشارقة - وتلاوة آيات من الذكر الحكيم، وكلمة دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ألقاها السيد عبدالله العويس مدير عام الدائرة.. وكلمة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ألقاها السيد د. على عرسان مقرر عام الاتحاد.. وكلمة اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ألقاها السيد إبراهيم مبارك نائب رئيس الاتحاد.. ثم كلمة المشاركين الضيوف ألقاها محمد سلماوى رئيس اتحاد الكتاب المصريين.. ثم قصيدة شعرية للشاعر الإماراتى «حبيب الصايغ».

أكد «عبدالله العويس» فى كلمته أن هذا اللقاء يأتى فى سياق الاهتمام والرعاية للثقافة وجعل الشارقة إمارة العرب الثقافية، واعتبر حدث هذا المؤتمر استثنائيا تشهده بفخر إمارة الشارقة ودولة الإمارات.

فيما أشار الأمين العام للاتحاد العام، إلى أن هذا اللقاء يعقد فى عروس من عرائس المدن العربية، وأضاف أن تركيز الندوة المصاحبة على موضوع الجمال يأتى فى سياق الاقتراب من الأدب العربى الحديث.

كما عبر «مبارك» عن سعادته لانعقاد المؤتمر وللمرة الأولى فى شرق الوطن العربى، وفخره واعتزازه للانتماء إلى الاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب.

اجتماعات المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب والندوة المصاحبة له

أما كلمة الضيوف التى ألقاها «محمد سلماوى» رئيس الوفد المصرى، فقد أكدت أهمية «الحرية» و«الديمقراطية» فى إنجاز المشروع الحداثى العربى. وأشاد بالتجربة الثقافية فى الشارقة والإمارات.

وفى ختام الجلسة كانت قصيدة «محمد» عن الشهيد «محمد الدرة» الطفل الفلسطينى، ألقاها الشاعر الإماراتى «حبيب الصايغ»، يقول فيها:

«علمنى محمد كيف أرسمه
وعلمنى الكلام
وبدأت أكتبه
وكان على الجدران محاربا شبهما
وقال لى: انتبه لنفسك
مر الرصاص إليه من رأسى
وقال لى: انتبه لنفسك
من مات ومن عاش لا أدرى
ولكن الطفولة قيدتنى فانزويت إلى حليب الخوف
وانطفأت حكاية جبتى فى الرأس».

أولا: برنامج الندوة (عرض للبحوث)

«جماليات التحديث فى الأدب العربى، الخليج وشبه الجزيرة أنموذجا»

١ـ محور الرواية

> الجلسة الأولى.. رئيس الجلسة: حسين خمرى «الجزائر»

مقرر الجلسة: غازى الذيبة «الأردن»

> تناول بحث «د. عبدالله خليفة «البحرين» موضوع «تجليات روائية عن الروائيين الشباب فى الخليج العربى». محور البحث التوقف أمام أعمال روائية للشباب، وقد أشار إلى رواية «منامات» خوجة الخارثى، ورواية «الحزام» أحمد أبودهمان، ورواية «صوفيا» محمد حسن علوان، ورواية «الجسد الراحل» أسماء الزرعونى، ورواية «أو.. على مرمى صحراء فى الخلف» عواض شاهر.

أجمل رأيه فى أن تلك الرواية تشكل بنية فنية أسماها بنية التجاور القصصى، وليست بنية المعمار الروائى. كما أن الشخصيات المركزية فى الروايات كثيرا ما تمثل شخصية المؤلف «بدرجات متفاوتة، أكثرها فى رواية منامات». لذا بدت الروايات وكأنها تتجه نحو دلالات معزولة عن سياق التطور الاجتماعى.

> تناول بحث عمر شبانة «الأردن» موضوع «من ملامح التجديد فى الإبداع النسوى الخليجى، رواية «ريحانة» نموذجا»، والرواية للكاتبة «ميسون صقر»، حيث أشاد بالجهد الإبداعى، ومحاولة القفز على الرواية الخليجية التقليدية.

> تناول بحث «عبدالكريم ناصف «سوريا» موضوع «قضية المرأة فى الرواية ـ عبدالله خليفة نموذجا». يقول: «هناك تغييب واضح، وهناك أسر أشد مرارة وشراسة، من أسر التقاليد والأعراف؟ فلا تستطيع المرأة أن تعيش معه حياتها كما ينبغى، ولا تتمكن من التعبير عن ذاتها وممارسة حريتها كإنسان كامل الحقوق الإنسانية، إنها المأساة التى يسلط الضوء عليها «عبدالله خلف».

> تناول بحث «د. رشيد بوشعير» «الإمارات» موضوع «ما بعد الحداثة فى الرواية الخليجية». أشار إلى رواية «ثلاثية المكتوب مرة أخرى، أحمد الدويحى».

> تناول بحث «مصطفى عوض الله» «السودان» موضوع «رؤية فى أدب القصة والرواية فى الخليج العربى». ويقول: «فى المملكة العربية السعودية أدباء يكتبون بإجادة وإبداع، منهم «عبدالله الجعفرى»، «يوسف المحيميد»، «عقيلى الغامدى»، «خالد اليوسف»، «عثمان السباعى»، «نجوى هاشم»، «لطيفة السالم»، «روقية

الشبيب»، «انتصار العقيل».. أغلبهم يكتبون القصة الاجتماعية والوجدانية الجديرة بالتقدير، إذ نجدها تعنى عناية خاصة بانتصار القيم الفاضلة على نوازع الحقد والشر فى النفس البشرية.

› تناول بحث «فاطمة الهديدى» «الإمارات» موضوع «إطلالة على تطور الرواية فى الإمارات». تقول: «لا يزال البحث فى الأدب الإماراتى يشكل صعوبة للباحث من حيث عدم توافر المراجع والمصادر المختصة بهذا الفن.. إن الرواية حين تنضج تكون مرآة المجتمع.. من هنا فإن كتابة الرواية باتت ضرورة».

› الجلسة الثانية:

رئيس الجلسة «عبدالكريم ناصف» «سوريا» مقرر الجلسة «خالد الغريبى» «تونس»

› تناول بحث «حسين خمرى» «الجزائر» موضوع «الحداثة النقدية ومستويات النص الخليجى». اعتمد الباحث على قراءة النصوص النقدية وليس الإبداعية، ويقول: «إن قراءة النص النقدى لا تختلف عن قراءة النص الإبداعى، خاصة إذا كان هذا الأخير قد كتب داخل فضاء المتعة. المتعة هنا لا تعنى الاعتماد على الاستعارات والمجازات وأساليب التخيل، ولكنها تفيد التماسك والانسجام، الذى يحيلنا إلى خبايا النص موضوع التحليل».

› تناول بحث «لطفية القبائلى» «ليبيا» موضوع «مقاربة بحثية حول جماليات الصورة فى أدب المرأة الخليجية». تقول: «لقد عبرت الكاتبة الإماراتية والكويتية عن العلاقات الاجتماعية المسكونة بالهموم، واستطاعت أن تنحت تصويرها بأساليب ورؤى متنوعة متعددة».

› تناول بحث «موزة غباش» «الإمارات» موضوع «المرأة الخليجية مبدعة - الإمارات نموذجا». وقد تمحور البحث حول أول النشاطات المختلفة التى شاركت فيها المرأة الخليجية. فى المقدمة تتساءل عن مكان المرأة فى الحركة الإبداعية.. ثم تشير إلى بدايات خجول، حيث تأخرت المشاركات الفعلية للمرأة، ثم كانت المرأة فى عالم الكتابة، إلا أن ساحة النقد مازالت خالية منها.. وتابع البحث رصد الجهود والأعمال الإبداعية، سواء فى



اجتماعات المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب والندوة المصاحبة له

الكتابة أو الفن التشكيلى والمسرح.

> تناول بحث «عمر عبدالعزيز» «الإمارات» موضوع «البردونى ساردا - الزبيرى رائيا». فى توطئة البحث يقول: «يشترك عبدالله البردونى ومحمد محمود الزبيرى فى كونهما شاعرين.. بالإضافة إلى عمق الثقافة السردية.. وهما يمثلان المثقف الشامل. وقد أن لهما الجهد الوفير فى الشعر أولا، ثم سرديا فى المقاولات والأحاديث الإذاعية.

٢- محور القصة القصيرة

> تناول «غازى الذيبة» «الأردن» موضوع «حداثة التورية وظهور شهرزاد - نورة الفرج نموذجا». يقول: «إن الكتابة فى الصحف على شكل مقالات وأبواب ثابتة وخواطر شائع فى دولة قطر.. أما الرواية فلا يوجد لها تأثير فاعل.. وفى المسرح يذكر اسم «عبدالرحمن المناعى وحمد الرميحى».. وأن الشعر أكثر شيوعا من فنون القصة القصيرة والرواية.. ومجموعة قصص «الطوطم - نورة الفرج» تكشف أهمية الأقلام الجديدة فى قطر».

> تناول «إبراهيم علان» «الإمارت» موضوع «جماليات السرد فى القصة الإماراتية القصيرة». وقد تتبع تلك الجماليات فى القصة الإماراتية من خلال: الغرائبية «قصة مريم جمعة - فيروز».. التشبيهات المجنحة «وهى عند مريم جمعة - سعاد العريمى - عبدالحميد أحمد - إبراهيم مبارك».. استخدام مفردات الأمكنة فى أسماء القصص «على حافة النهار - غافة والمجنون حيث الغافة هى الشجرة الجافة».. الاسترسال أو التتابع السلس للأحداث.. اتساق الجوانى مع البرانى.. الاسترجاع.

> تناولت «باسمة يونس «الإمارات موضوع «القصة القصيرة فى الإمارات». تقول: «انشغلت القصة القصيرة فى الإمارات بالواقع المعيش، وتشكو التقصير - كحال القصة فى الخليج - من عدم تناول الموضوعات التاريخية.. كما تعانى القصة القصيرة جدا التجاهل».

الجلسة الثالثة:

رئيس الجلسة: مصطفى عوض الله «السودان» مقرر الجلسة: سعد عمر «ليبيا»

> تناول «أحمد عبدالرازق أبوالعلا» «مصر» موضوع «جماليات التحديد والتشكيل فى القصة القصيرة - السعودية نموذجا». يقول: «يشير معظم الباحثين إلى أن القصة القصيرة فى الخليج العربى، تطورت تطورا ملحوظا بعد الحرب العالمية الأولى.. إلا أنها تطورت تطورا كبيرا الآن، تبعا للتطور الذى حدث فى المجتمع.. وهذه الدراسة تعرض لبعض الأعمال ممن ينتمون إلى الجيل الثالث، منهم: «سليمان السندى - حسين على حسين - لطيفة السالم - يوسف المحيميد - عبده خال.. وغيرهم».

هذا الجيل تميز فيه مثلا «عبده خال» الذى تميزت أعماله بتجاوز التقليدى، والمغامرة الفنية، ومعه «يوسف المحيميد». وتتميز القصص القصيرة جدا عند «خال»: الاقتراب من الأمثولة.. غرائبية التناول.. الحكى الغنائى.. الانحياز للصورة. كما يلاحظ المتابع فى قصصه القصيرة: الشخوص يعبرون عن الواقع، يعملون اتصالا بالقوانين المحيطة بهم، ومنها القوانين السياسية التى تكشف عن آراء الكاتب. كما أنه أى الكاتب لا يغفل الحدث، وقد يتعرض لموضوعات شديدة الحساسية مثل الحرمان الجنسى، مع النقد للأعراف الاجتماعية المتهرئة.. كما فى قوله عن عروس ليلة زفافها: «روت أنه اندفع على المسكينة

كحيوان كاسر فجر القناتين، وجعل مجراهما واحدا». كما أن الكاتب يستخدم الفانتازيا أحيانا، مع السرد الغرائبي. يتابع «أبوالعلا» مع عدد من النماذج الأخرى، بتحليل مطول وعميق.

> تناولت «ظبية خميس» «الإمارات»، موضوع «ظواهر سيسيو ـ أدبية فى أدب القصة الحديث فى الخليج العربى». تقول: «من زاوية علم الاجتماع الأدبى يمكن رصد الظواهر الأدبية التالية: يعيش الأدباء فى الخليج ضمن تحولات زمان ـ مكان متواترة السرعة فى إيقاعها أوجدت نقلات زمنية فى مرحلة ما بعد النفط، وصل بعضها إلى سمات ما بعد الحداثية، جعل من السكان العرب أقلية فى أوطانها.. مما جعل فى الأدب فكرة الحنين إلى الماضى، سؤال الهوية، ذاكرة ثقافية للمكان ـ ومن الحنين إلى الخوف من الفقد ـ الاستلاب والاغتراب الذاتى والروحى».

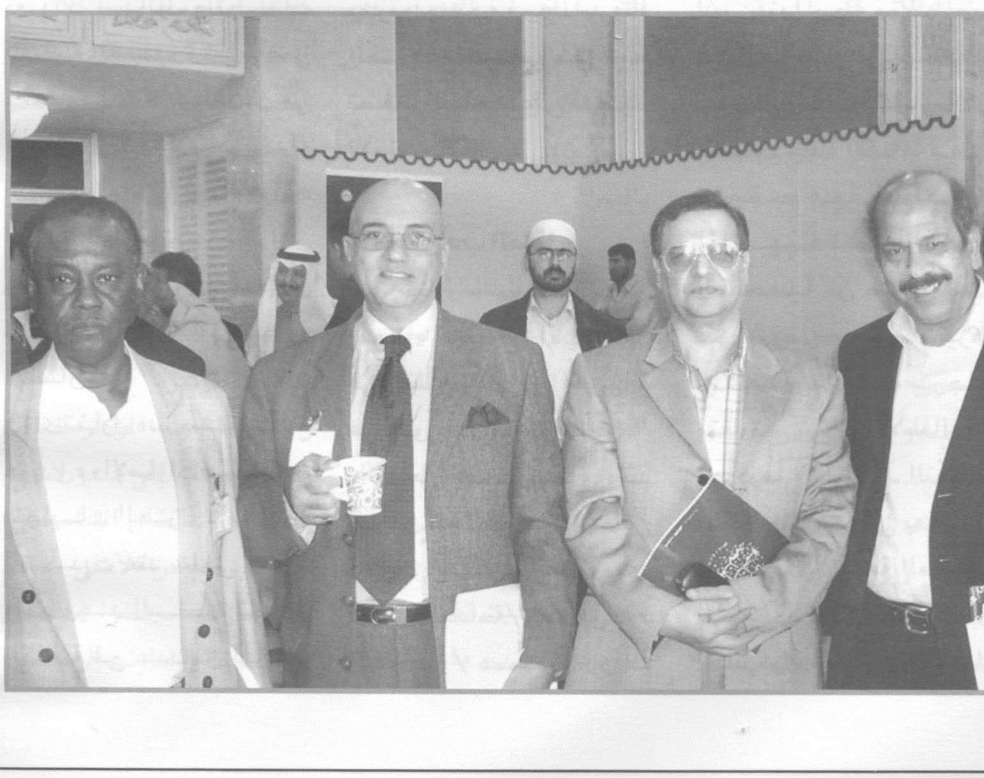
> تناول «عبدالفتاح صبرى» «الإمارات» موضوع «القصة الإماراتية النسائية الجديدة نموذجا». وقد لاحظ النقاد أن القصة تتمحور فى:

١ـ التقاط اللحظة الإنسانية.

٢ـ الاهتمام بالتأمل فكانت القصة الذاتية بدلا عن القصة الاجتماعية.

وقد انقسم البحث إلى قسمين، يتناول الأول: مجمل جماليات القصة النسائية من خلال الخطاب الجمالى، النظرة السسيولوجية، مع الإشارة إلى جماليات التحديث.. ثم القسم الثانى: حول «عائشة عبدالله» نموذجا، مشيرا إلى عدد من الجماليات: الأنا الساردة ـ اللغة الساردة ـ التشابكات الزمنية ـ الإخلال بالتوازن بين عناصر القص، الوصف ـ الحوار ـ الخلفية الاجتماعية ـ الخلفية النفسية ـ مع الاهتمام بعنصر واحد.

> يتناول «د. عبدالاله عبدالقادر» «الإمارات»، موضوع «المرأة والإبداع فى دولة الإمارات العربية». وقد حدد أسباب ظاهرة الأدب النسوى المتميزة بالإمارات ببعض العوامل هى: إرجاع



اجتماعات المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب والندوة المصاحبة له

النهضة العامة بقيام الدولة عام ١٩٧١م وليس باستغلال النفط وحده - سمات المجتمع الذكورى وتفضيل الذكر - النظرة المتخلفة تجاه المرأة. ما سبق استبدل بنهضة نسوية فور رواج الأحوال الاقتصادية، ومحاولة تعبير المرأة الإماراتية الجديدة عنها.

> تناول «خالد الغريبى» «تونس»، موضوع «جماليات التحديث فى القصة القصيرة». وقد تناول «حارب الظاهرى» و«أسماء الزرعونى» نموذجا. وقد حدد ثلاث قضايا من خلال القراءة فى أعمالها: مسألة القصة القصيرة جنسا أدبيا له مفهومه فى المنجز الأدبى العربى والإماراتى خصوصا - مسألة تداخل الأجناس فى النص الواحد - وجوه التحديث فى نصين «اختارهما الناقد».

الجلسة الرابعة:

رئيس الجلسة: أحمد عبدالرازق أبوالعلا «مصر» مقرر الجلسة: عبدالله خليفة «البحرين»

> تناولت «د. سعاد السيد» «السودان» موضوع «الرؤى الاجتماعية والأخلاقية فى القصة القصيرة الإماراتية». وقد انتهت إلى عدد من النتائج فى بحثها: أن تاريخ القصة القصيرة ارتبط بتاريخ قيام الدولة، حتى نضجت فى الثمانينيات - تعددت أساليب واتجاهات القصة القصيرة - للماضى حضوره المكثف - الغوص فى أعماق المجتمع مع استخدام اللهجة العامية فى الحوار - الصدق الفنى وتصوير الراهن - التأكيد على المضمون الاجتماعى الإنسانى كحرية الإنسان.

> تناول «د. صالح هويدى» «الإمارات» موضوع «تجليات العزلة - مظاهرة التحديث عند سلمى مطر». وقد وجد الباحث تجاوز الكاتبة فى عدد من الملامح: بنية الشخصية القصصية «التهميش - انقطاع التواصل - فى علاقات الشخصيات ببعضها - فى لغة السرد».

> تناول «د. نجيب العوفى» «المغرب» موضوع «جماليات القص فى القصة الإماراتية». وقد رصد الباحث ثمانية وثلاثين قاصا، بينهم أربع عشرة قاصة.. نشرت القصص بين عامى ١٩٧٠ و١٩٨٥م.. ركز الباحث على «مريم جمعة فرج - سعاد العريمى - سلمى مطر» مع تحفظ الباحث على أهمية الأسماء الأخرى.

٣. محور أدب الطفل

> تناول «السيد نجم» «مصر» موضوع «أدب الطفل فى الخليج والجزيرة العربية.. فى الدوريات الورقية عموما، والشعر خصوصا». وقد عرض للمجلات «سعد/ الكويت - حسن/ السعودية - أطفال اليمامة/ السعودية - البراعم / عمان - براعم الإيمان/ الكويت - زهرات وزهور/ قطر - ماجد/ الإمارات - افتح يا سمسم / الكويت - العربى الصغير/ الكويت - باسم/ السعودية - حمد وسحر/ قطر - مشاعل/ قطر - وضاح/ اليمن».

كما حدد الباحث مجمل الملاحظات على تلك المجلات: لم تحدد المرحلة العمرية للطفل المخاطب - بعضها بدون شعار يحدد توجهها - ليس بينها مجلة متخصصة فى العلوم أو الرياضة أو غيره - تبدو متقاربة فى الحجم - جيدة الطباعة - منها من يقدم هدية مع العدد - أغلبها تغطى الأشكال الصحفية من صورة وأدب نثرى وقصة مصورة وغيرها - الاهتمام بالمواهب بدرجات متفاوتة - تشارك الأطفال فى تحريرها «أحيانا» - التعريف بالثقافة الرقمية فى بعضها - استخدام اللغة العربية البسيطة - توافر الثنائية بين الكاتب والرسام «فى بعضها»

ـ عدم توافر الألغاز العلمية».

> تناول «د. هيثم الخواجة» «الإمارات» موضوع «أدب الطفل فى الإمارات، الواقع والمستقبل». وقد لخص بحثه بقوله: «إن اعتماد ورشات عملية لتدريس أدب الطفل والوقوف على ميزاته وإدخال هذا الأدب فى المناهج الدراسية، ودعم هذا الأدب من خلال الجوائز وطباعة نتاجاته خير وسيلة للنهوض بهذا الأدب الهام. وأن أدب الأطفال فى الإمارات يبشر بالخير إذا ما قيس بالنسبة لبقية الأقطار العربية عمره الزمنى خاصة إذا اهتم الجيل الجديد بهذا الأدب وجودوا فيه».

> تناول «حسين أحمد حسون» «السودان» موضوع «تطور أدب الطفل فى الخليج».. ارتكز البحث على الجوانب التربوية الإسلامية للطفل، ويرى الباحث أهمية الكتاب مع الدعوة إلى ضرورة توفير الكتاب وحث الصغار على القراءة.

> تناول «عبدالرحمن عبدالخالق «اليمن» موضوع «جماليات التحديث فى أدب الطفل باليمن». وقد استعرض مسيرة أدب الأطفال بدولة اليمن، وتعقب الإرهاصات والبدايات الأولى لظهور أدب الأطفال عربيا وعالميا. كما حرص على إبراز دور الإذاعة اليمنية، وتتبع دور الصحافة هناك منذ السبعينيات من القرن الماضى. بالإضافة إلى عرض سريع لمختلف الأجناس الأدبية من قصة وشعر ومسرح فى مجال أدب الطفل باليمن.

ثانيا: أعمال المكتب الدائم لاتحاد الكتاب العرب «الجلسة الختامية»

أسفر اجتماع المكتب الدائم عن بيان شامل، ألقاه مقرر لجنة الصياغة «محمد سلماوى»، حيث تضمن دعوة الكتاب العرب، باعتبارهم ضمير الأمة، يعلنون تأييدهم للمقاومة فى العراق وفلسطين ضد قوى الاحتلال، كما أنهم يقفون مع سوريا لما تتعرض له من ضغوط سياسية، مع المطالبة بالمحافظة على وحدة أرض وشعب السودان، وكذا ضرورة احترام الحريات العامة وحقوق الإنسان.. بالإضافة إلى الإشارة إلى أهمية العديد من القضايا الفكرية.. تشجيع التعاون بين الاتحادات والروابط الأدبية العربية.. وتفعيل الدور الحضارى للكاتب والمفكر العربى فى كل مكان.. مع اعتبار قضية الترجمة من وإلى العربية من أهم القضايا الثقافية العربية.. وهو ما تمت صياغته فى ورقة توصيات المؤتمر.

كما وجه المؤتمر خطاب شكر وعرفان إلى سمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمى، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة.. نظرا لحسن ضيافته ورعايته الرسمية العربية فى الشارقة.

لقد كانت المفاجأة عظيمة وجليلة على كل المشاركين فى المؤتمر، بل وستظل كذلك على أجيال تالية.. حيث أعلن سمو الشيخ سلطان تخصيص «وقف» لصالح اتحاد الكتاب العرب، للإنفاق على الاتحاد وممارسة كل نشاطاته الثقافية لصالح الثقافة العربية والكاتب والمبدع العربى.

وهو ما أعطى لهذه الدورة أهمية خاصة، وخطوة بل قفزة كبيرة إلى الأمام من أجل الثقافة العربية والمثقف العربى، بل والإنسان العربى فى كل أرجاء الوطن العربى الكبير.

انتهت أعمال المكتب الدائم، وجلسات البحوث فى منتصف الليل، وبعد عمل متواصل شاق وماراثونى.. إلا أن الجميع شعر بالغبطة والسرور.

وثائق المؤتمر

كلمة
رئيس اتحاد كتاب مصر

الشيخ عصام بن صقر القاسمي رئيس مكتب صاحب سمو حاكم الشارقة

رؤساء الاتحادات والروابط العربية السادة الحضور الكرام..

لا أستطيع أن أبدأ كلمتي هذه إلا بتحية حارة لإمارة الشارقة الشقيقة التي تحتل موقعها البارز في قلوبنا جميعا، لاستضافتها هذه الدورة من اجتماعات المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ولمؤتمر «جماليات التحديث في أدب الخليج العربي»، والذي كرمنا بحضوره في هذه الجلسة الافتتاحية الممثل الشخصي لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة.

إن كل اجتماع للكتاب والأدباء، وكل لقاء يتم بين مختلف الاتحادات والروابط العربية هو تأكيد جديد أن ضمير هذه الأمة الصامدة رغم كل الصعاب مازال حيا نابضا لم تنل منه تداعيات الموقف الإقليمي ولا الدولي التي تحيط بنا والتي تحاول أن تحكم الخناق حول ضمير الأمة العربية وهويتها المميزة وثقافتها الضاربة جذورها في التاريخ البعيد، والكتاب هم تجسيد هذا الضمير، وهم حماة تلك الهوية، وهم الرموز الحية لهذه الثقافة. إن اجتماعنا يأتي اليوم بينما عالمنا العربي يمر بمرحلة فاصلة في تاريخه، يواجه فيها واحدا من أكبر التحديات التي واجهته في تاريخه الحديث، وهو تحدٍ وجودي تحدد نتائجه ما إذا كنا سنعبر المحنة ليكون لنا الوجود الذي يليق بتاريخنا فنحقق المستقبل الذي تتطلع إليه الجماهير العربية في سائر أنحاء الوطن الأكبر، أم أننا سنتخلف عن قطار التقدم فنصير في نهاية ركب العصر الحديث الذي تتلاحق خطواته على طريق التقدم بما لا يسمح بالانتظار.

وأبادر على الفور فأقول إن ذلك التحدي التاريخي الكبير لن نجتازه إلا ببصيرة الكتاب وبفكرهم الواعي وبتصوراتهم لمستقبل هذه الأمة، وهو المستقبل الذي ينبغي أن نوصله بتاريخنا المجيد.

إن التاريخ الإنساني لم يعرف أمة تقدمت ولا شعبا ازدهر إلا وكان كتابه في طليعة ركب النهضة والتنوير، لذلك فنحن اليوم مطالبون مرة أخرى بهذا الدور الريادي المعول عليه والذي قامت به أجيال سابقة من الأدباء والمفكرين في سائر عصور النهضة التي عرفناها سابقا.

وربما كانت الخطوة الأولى في هذه المهمة العظيمة هي تمهيد الطريق الوعر الذي سيفضي بنا إلى مقصدنا هذا، وذلك بإزالة كل المعوقات التي كبلتنا طيلة السنوات الماضية والمتمثلة في القوانين المقيدة للحريات في سائر أوطاننا العربية، فبدون التصدي لها لن نتمكن من إطلاق حرية الفكر والإبداع من أجل صياغة المستقبل العظيم الذي طال نداؤه لنا.

وقد لا يكون من قبيل المصادفة أن تجيء اجتماعاتنا اليوم في الشارقة العزيزة التي تشهد كل بنية فيها من المدينة الجامعية والمكتبة الوطنية إلى الفنادق والمجمعات التجارية، والتي يؤكد كل طريق فيها من شارع الوحدة إلى طريق الشيخ زايد أننا نستطيع أن نقيم البناء العصري الذي يؤهلنا للحاق بركب عصر التقدم. إن مهمتنا الآن هي أن نبني الفكر العصري وأن نصنع الإبداع الحديث، وتلك مهمة لا يستطيعها المال، ولا تضمنها المشاريع الإنشائية وإنما يقيمها فقط فكر المبدعين من الكتاب والمثقفين.

إن علينا ونحن نطالب حكوماتنا بالحرية والديمقراطية التي تطلق حرية الإبداع من عقالها أن نقوم أيضا في كل اجتماع لمكتبنا الدائم بمحاسبة أنفسنا عما بذلنا من ضغوط في هذا الصدد منذ الاجتماع الأخير، وعما أنجزنا من إبداع فكري كلما تحقق قدر من الحرية المرجوة.

إن اجتماعات المكتب الدائم القادمة ستكون في قاهرة المعز العربية في نهاية هذا العام، وعلينا أن نبدأ من الآن في إعداد كشف حساب عما نكون قد حققناه على هذا الدرب الطويل، فإلى ذلك الحين أكرر الشكر باسم جميع الوفود العربية المشاركة في مؤتمرنا هذا للشارقة العزيزة حكومة وشعبا. وفقنا الله جميعا لرفعة وطننا العربي الكبير.

والسلام عليكم

ورحمة الله وبركاته

البيان الختامى

للمكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب المنعقد بالشارقة فى الفترة من ٢٣ إلى ٢٥ يناير ٢٠٠٦م

ألقاه رئيس اتحاد كتاب مصر

نحن أدباء وكتاب الوطن العربى الممثلين للاتحادات والروابط العربية للأدباء والكتاب، المشاركين فى اجتماع المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب فى دورته المنعقدة فى الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة: ٢٣-٢٥ يناير ٢٠٠٦م.

نتوجه بالشكر إلى دولة الإمارات العربية المتحدة حكومة وشعبا ومثقفين، ونخص بالشكر سمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، لتفضله برعاية الاجتماع والندوة المصاحبة له.

ويؤكد الأدباء والكتاب العرب وقوفهم مع دولة الإمارات العربية المتحدة فى حقها التاريخى فى جزرها المحتلة.

إن الأدباء والكتاب العرب المجتمعين فى الشارقة يؤكدون أن الأدب يمثل وحدة عضوية مترابطة الأطراف ينبغى الحفاظ عليها والارتقاء بها فى إطار التنوع والتعدد الذى يثرى ثقافتنا ولغتنا الواحدة.

ويشجع المجتمعون تنمية العلاقات بين اتحادات وروابط وأسر الأدباء والكتاب العرب كافة وصولا إلى الحالة المثلى للتعاون فيما بينهم، ويحثون بقية أقطار الوطن العربى التى لم تقم بها اتحادات أو روابط مثيلة أن تشرع بأسرع وقت ممكن فى تأسيس مثل هذه الاتحادات، حفاظا على التواصل الأدبى والفكرى بين مختلف أقطار الوطن الواحد، وحماية لحقوق مبدعيه من الأدباء والكتاب.

ويؤكدون أن ارتقاء الأدب والفكر والثقافة وإعلاء شأن رجاله، لا يكون إلا من خلال توفير مناخ الحرية والديمقراطية، فى سائر أرجاء الوطن العربى، ورفع الحواجز الاعتبارية والقانونية التى تقيد حرية الفكر والتعبير والنشر كافة، وتداول الكتب والمطبوعات بين أقطار الوطن العربى الكبير، دعما لهويتنا الثقافية المستهدفة، وعلى رأس مقوماتها اللغة العربية.

كما يدعون إلى تفعيل الحوار الحضارى بين مفكرى وأدباء الوطن العربى ونظرائهم فى العالم، فى إطار من الحوار الإيجابى للحضارات وندية الأطراف المتحاورة، بما يعبر عن المثل والمبادئ السامية التى تزهو بها حضارتنا العربية.

وتعد الترجمة إحدى الوسائل الأساسية لإثراء هذا الحوار على أساس من المعرفة المباشرة لكل طرف بالآخر.

وأن الأدباء والكتاب العرب، باعتبارهم ضمير الأمة الحى



وعقلها المفكر، يقفون إلى جانب إخوتهم المناضلين فى فلسطين المحتلة، مثمنين مقاومتهم الباسلة للاحتلال الاستيطانى الصهيونى، ويدعون جميع الفصائل الفلسطينية لضم الصفوف فى هذا الظرف التاريخى الحاسم، من أجل مواجهة المخططات التى تستهدف وجودهم وهويتهم وحقوقهم الشرعية، وعلى رأسها حق العودة والتعويض، وإقامة دولتهم المستقلة على أرض فلسطين وعاصمتها القدس الشريف.

كما يشارك الأدباء والكتاب العرب، الشعب العراقى فى محنته الوطنية والقومية التى يتعرض لها بسبب الاحتلال الأمريكى البريطانى، مؤكدين حقه فى مقاومة الاحتلال، والحفاظ على وحدته، أرضا وشعبا وانتمائه العربى واستقلاله، ويطالبون بالانسحاب الفورى للاحتلال الأمريكى، وتمكين الشعب العراقى من ممارسة سيادته بحرية، ويدينون كل أشكال تأجيج الفتنة بين صفوف أبنائه.

ويقف الأدباء والكتاب العرب بكل يقين وإصرار إلى جانب القطر العربى السورى، لما يتعرض له من ضغوط سياسية وإعلامية، وتهديدات أمريكية صهيونية، تستهدف ثوابته الوطنية والقومية، ودعمه للمقاومة وحقه الشرعى فى استعادة الجولان المحتل، وحق لبنان فى استعادة مزارع شبعا، ومقاومة المشاريع التى تستهدف المنطقة، وعلى رأسها مشروع الشرق الأوسط الكبير، ويعلن اتحاد الأدباء والكتاب العرب حرصهم على قيام أفضل العلاقات بين سوريا ولبنان واستقرار كل من البلدين، والحفاظ على سلاح المقاومة فى لبنان.

وحرصا من الاتحادات والروابط العربية على وحدة السودان وعروبته وسلامة أراضيه، وإدراكا منها لما يتعرض له السودان، أرضا وشعبا، ولاسيما فى دارفور، من مؤامرات، فإننا ندعم بكل قوة الجهود المبذولة لإطفاء نيران الحرب الأهلية وإشاعة السلام، وتعزيز قدرات الاتحاد الإفريقى، وجهود الجامعة العربية فى هذا المجال، وتحث الأطراف السودانية المعنية للتوصل إلى حلول وطنية عاجلة لتسوية القضية تسوية نهائية.

ويظل الأدباء والكتاب العرب سندا قويا لتحقيق الحرية والديمقراطية فى كافة أرجاء وطننا العربى، مؤكدين أن الديمقراطية مطلب عربى أصيل، بذلت له أجيال متتالية دماءها وقدمت حياتها ثمنا لتحقيقه.

ويدعو الأدباء والكتاب العرب إلى محاربة كل أشكال الفساد والقمع والاستبداد التى مازالت تمارسها بعض الأنظمة معوقة بذلك مسيرة شعوبنا العربية، وانطلاقها إلى آفاق التقدم والحرية. كما يدعون إلى إيجاد حلول عاجلة لمشاكل البطالة والفقر، مؤكدين أن الإصلاح الاقتصادى والسياسى مطلب ملح لا يتحقق إلا بالجهود الوطنية، ويرفضون أى تدخل خارجى فى شئون وطننا العربى تحت أى من هذه الذرائع.

كما يؤكد الأدباء والكتاب العرب حرصهم على ضرورة احترام الحريات العامة، ويدينون انتهاك حقوق الإنسان، ولا سيما ممارسات الاحتلال الأمريكى فى سجون أبوغريب وجوانتانامو، وممارسات الاحتلال الصهيونى فى سجون ومعتقلات الأراضى الفلسطينية المحتلة.

تحية لشعبنا الفلسطينى الصامد فى أرضه وعاصمته القدس، التمسك بحقوقه كافة.

تحية للمقاومة الفلسطينية الباسلة ضد الاحتلال الصهيونى.

تحية للمقاومة العراقية ضد الاحتلال الأمريكى والبريطانى.

تحية لجميع الأسرى والمعتقلين فى السجون الصهيونية والأمريكية.

المكتب الدائم
للاتحاد العام للأدباء
والكتاب العرب

أغنية المسن

◆ بدر توفيق ◆



هذا الذى تراه من حين إلى حين
يمر مبطئا أمام شرفتك
مطأطأ العينين حينا
ورافعا عينيه حينا
مصاحبا زوجا من اليمام
مستنشقا هديله العريق،
مرتديا خياله، وثائرا على الذبول:
يمضغ ذكرياته البعيدة
مؤاخيا قلب الذهول
وهو يرى قوس الأفق
يزحف نحوه.. ويضيق!

* * *

عندما كان صغيرا...
لم يكن يعرف واقع الحياة الضيقة:
كانت غراما واسعا بلا ندم،
حتى تحركت حوائط البكاء السبعة
فلم يعد يمسك القلم!

* * *

وحيدا .. ينام فى كلام الله،
فربما تؤثر روحه الرحيل
فى هدأة النوم

كما تبكى النساء

◆ الدكتور عبدالحميد محمود ◆



ابكوا كما تبكى النساءْ
الملك ضاعَ والمدى سجنٌ لكم
والجندُ فى ثوب من الذلّ إماءْ
كل الشعارات بغايا
والأمانى خائناتْ
أىّ سرابٍ سادرٍ غشّى القلوبَ الخضر
من خمسين عامًا
نخلٌ ولا تمرُ
غيمٌ ولا قطرُ
مَنْ سرق الحلمَ من الجيل الذى نحيا؟
خرّ الصناديدُ الأشاوسْ
والخيل لم تبكِ الفوارسْ
ابكوا كما تبكى النساءْ
....

جئنا مع الموج الكسيرْ
لم تصمدِ الأمواجُ ردّتها الصخورْ



كان *الهتافُ* من سواعد الرجال أقوى

كان الإمام لا يرى سواهْ

والجوقة الخرقاء تعليه إلاهْ

عاتٍ على الأعداء قولاً

إنما الفعلُ على الدهماء أعتى

وهمٌ تغشّى جيلنا خمسين عامًا

مهدرة أغلى الدماءْ

كأنها بعد السنين ماءْ

ابكوا كما تبكى *النساءْ*

....

الأرض لم تبخلْ على أبنائها

تعتصر *القلب* الذى يشتاقنا نفطا

عيونها من دمعها **تجرى** نهورْ

باحت لنا بسرها

وفتّحت أحضانها

الأرض لم تبخلْ بشئْ

اعطت لنا زرعاً ورىْ

فكيف نترك المغول فوقها؟

(علوجهم) يفجّرون من نخيلها الدماءْ

ويغصبون من ربوعها البكارهْ

ويسرقون كل أيكة ودارهْ

ابكوا على أطلالها

ابكوا كما تبكى النساءْ

....

الأرض من أحزانها

تنهنهت

فزلزلت زلزالها

تفزّع القوم وقالوا ما لها؟

أتخرج الآن لنا أثقالها؟

خمسون عامًا من عذابات التوّهمْ

مظلمة تأخذ جيل الصبر

فى آتون مظلمهْ

والحادثات مبهمهْ

خمسون عامًا فوق أشواك العناءْ

ابكوا كما تبكى النساءْ

إنها وردتي للأبد

◆ جميل محمود عبدالرحمن ◆

رغوةُ البحر، تصعدُ عبر دمائى،

فيختلج الشوق عبر الشرايين،

يبحث عن طيفك المُرْتجى..

آه يانورسَ البحر

هل تكون رسولى إليها..

وتترجم تَوق الدماء

وفقدانها للحجى..

ويشى العشب أين تكون عناوينها

ويشى الصبح، مِن ثغر ضحكتها انبلجا..

ويخبئ قفطانها كل هذى النجوم بأضوائها الساهرة

ثم ترسلها فى المدى.. أرجًا.. أرَجًا...

هى كل الذى يبتغيه الفؤاد وإن سلك، الدرب فى لهبٍ أجِّجَا..

هى وجه الجمال الفريد

ودارة بدرٍ نجا..

بعدما اختلجا..

فانتضى ضوءَه، ليصارع وقت احتدام الغيوم،

يشق بأضوائه.. عنفها

ويشعشع فى كبد هذى الغيوم

ويسطع مجترحا مَخْرجًا..

أيها البحر

إن امتدادك كان ذراعى مداها،

فهل أبلغتك الشطوط برائحة العطر

من وردة.. يتألق فى مقلتيها الوَطَف

أم ترى أبلغتك ارتدادات موجك أىُّ المحار

يخبئُ لؤلؤة،

لتزين جيدا لغيداء

كل الجميلات

أو تزين قرطا تراقص، يلثم ما قد يطول،

من الوجه

يسطع فوق بياض الكتف...

أيها البحرُ



هائنذا ضائعٌ عبر هذا المساء
الأسفِ..
هل تراك تردُّ مع الموج ريح البهاء المقطِّر
فَوْحا.. بقنينة من صدف..
ربما لامستها يداها...
ربما باركتها يداها..
فأضحت كنافحة المسك تمضى،
تمجُّ الشذى أينما حملتها الأكفْ..
تتهاوى، ثمَّ تطبعُ صورة وجه الجميلة فوق الزوايا
يشفْ...
فإذا حملتها المياه
على راحة من بياض الزَبَدْ..
وظفرت بأنفاسها..
وإذا لامستنى،
ولاح المحيا البهى
على لمعة الضوء
يشفَى العليل
وياكم جفاه المنام...
وأعياه بعدُ الحبيب،
وأصبح مأواه.. منفاه..
لو كان منفاه بين الحدائق،
أو فوق شطٍ
يعيد النخيلَ المهاجرَ
من غربة تستبد
استباحت شواشيه، كادت تُميت به المهجا
طيفها جاء مجترحا مخرجا
ناشرا أرجا.. أرجا

أيها البحر
إنها فى دمى وردة لاتضيع..
إنها ريح هذى الحياة...
إنها دائما وشوشات الربيع.
إنها دائما تُستردُّ ولا..
لن تضيع..

وجهها مُذهبٌ للكمد..
إنها وردتى للأبد..
إنها وردتى للأبد..
رأس البر ٢٠٠٥/٧/٢٣

عضو اتحاد كتاب مصر
والسكرتير العام لفرع اتحاد كتاب مصر
لمحافظات جنوب الصعيد

يخاف من خياله

◆ عاطف عبدالعزيز ◆



على غير ما نظن، تكشف لنا المصادفات عن نفسها كمخلوقات ذكية، ولا تنقصها الإرادة.

تأتى على هيئة العينين الخضراوين إذ تنزلقان على المشاهد فى الممر التجارى، لتنكشف المسافات التى قطعناها إلى النسيان، فى هيئة قشةٍ تعثرت فى ملابسنا واختصرت فى النسيج أسوار المدارس، أو تأتى فى النوم الذى قد يفصلنا عن عبوة ناسفة، ستعبر فى الميدان عن نفسها.. عما قليل.

والآن.. هى البائع الجوال فى المقهى، حين يعوق المحب - فى اللحظة المناسبة - عن تحرير سره، فينجو من المرأة الخطرة.

المرأة من جانبها، كانت تفتش منذ الصباح عن رجل تعذبه، ربما لهذا أخذته فى حضنها بشكل فجائى، وتعمدت دفن أنفه فى شعرها الناعم، كإجراء أوّلى فى فن صناعة التذكارات.

من المؤكد.. لا يحب العاشقون ذواتهم بالقدر الكافى، لا يمشون إلى المصادفة مرة من تلقاء أنفسهم، ولو على سبيل رد الجميل.



لماذا إذن لا يفحص واحدُهم ضميره، ويسأل عما إذا كان قادرا حتى الآن على رفع حقائب امرأة كهذه من شقة إلى أخرى!.. وهل يمكنه بظهره المعطوب هذا إصلاحُ سخان مرفوع إلى حائط الحمام!.. هل سيفرحه - إلى الأبد - اهتداؤه إلى زجاجات فارغة ذات طابع مختلف، تصلح كمزهريات فى غرفتها؟!

.. الذين رأوه يكلم نفسه فى بئر السلم أشفقوا عليه

كان يحلم طوال الوقت أن تلعنه امرأة من هذا الصنف، يحلم أن تكشف تنورتها - ذات مساء - عن أثر باق لسيجارته فوق الجلد الأملس، وهى تقص حكايتها على رجل طيب، رجل يخاف من خياله.

لهذا الخاطر، ظل يدرب نفسه على القسوة قبل أن يصعد إليها: يجر خيالها من شعره البنى على الدرجات، حتى تفر القطط فزعة إلى الأركان. يرفس بحذائه ظهرها المقوس على الأرض، وهى تتوسل أن يرحم جنينها. ولا ينسى أن يسدد فواتير الخمرة من شنطتها، ثم يطوح بها مقلوبة على البلاط.

لكنها المصادفة مرة أخرى!

كلما أوشك على فعلته يحدث ما يشتته، كأن يلمح - على حين غرة - وردة صفراء جديدة فى قنينة لها شكل مستفز، فيتذكر مبتسما كيف اقتنصها ذات يوم من أجل صاحبته، كيف أفرغ بقاياها فى وعاء اللبن، قبل أن يستيقظ خاله الأعزب.. من السُكْر.

عروس دجلة الجريح

محمد حسن داود

«بغدادُ» لا ينتهي من روضها النغم ... يهتز في منتداها شاعر عَلَمُ
عاشت على لحن جوّال يغازلها ... والشدو منبثق والنار تضطرم
تمضي قبائلها في رد مغتصب ... والثأر في روحها بالعزم يحتدم
قلبي على شعرها المحلول في أسف ... والشعب مستبسل يعلو له قَسَم
إنا تركناك تحت السيف نازفة ... والخوف إن هزنا بالشجب نعتصم
حتى متى يطرق الأعداء ساحتنا؟ ... لا يعبأون بنا والحب ينهزم
أرض العراق تنادينا وما أذن ... تصغي وما زلْزلَت أعراقنا هممُ
يرمي الغزاة على أبوابنا شهبا ... والأرض من تحتنا تهوي وتخترم
ما بالنا في توابيت تصلبنا ... ونكبة روّعت من هولها الأمم
ضاقت بنا أرضنا من كل فاجعة ... والمعتدي رابض كم بات يقتحم
بغداد في شعبها عز ومكرمة ... أبطالها صدقوا أن هُوجموا هجموا
لو أننا صدقت آمالنا وصفت ... لن يستهين بنا في الحرب من ظلموا
مدّ الطغاة لها كفا ملوثة ... فيها النصال على الأبطال تنثلم
هبت علينا أعاصير وصاعقة ... واستأسد الذئب فانقادت له الغنم
لم نتفق وانفرطنا كل شرذمة ... كادت لشرذمة واختلت القيم
الأرض من جهلنا ضاعت محارمها ... بعد اختلاف وفوضى بعدها ندم
هيا ليوم جديد ظل يطلبنا ... نخطو إلى وحدة بالحب تلتحم
علّ الرشيد يرى أحفاده كبروا ... بفكرهم واستطالوا واختفى الألم
نمضي وننسى حماقات معطِّلة ... والفجر لاشك يلقانا ويبتسم
شعب العروبة جهز للنضال دما ... حرا وفكرا لكي ترقى لنا شيم

خمس قصائد

◆ هاتف جنابى ◆

١) ذكريات شقة فارغة

«قلتُ أنا فى قلبى هلمّ أمتحنُك بالفرح فترى خيرا
وإذا هذا أيضا باطل»
الجامعة (السِّفْر الثانى)

الآن بعد أن مضى المشيعون،
وانتهت حرارة القداس،
فى مبنى الكنيسة البعيد بُعد النسر
عن لثم التراب،
حيث شلة من المستضعفين،
والندامى الحائرين
فى نسف الخراب

الآن بعد الزوبعة:
زوبعةِ الصحافة الصفراء والكتابة الهزيلة المغرضة المخادعة
الآن بعد أن تسامى الدود فى لعق البقية المكابرة
من العراق، من مساوئ الأرصفة التى تعثّرت طويلا عندها
وأنت تمضى فى سبيل الضحكة البريئة
والطُرفة المحبّبة
كنت تدوسُ اللغة المنشودة المبالغة
لتخلق البديلة المشاكسة
لطالما خانتك تلك اللغة العصيةُ المشاكسة،
وخانك المسعى!
فكنت بالنديم تحتمى ومن بغداد تشتكى
وبالبحار تحلم،
فسرتَ كالتائه فوق الماء
مرتعشَ اليدين والشفة،
بضرسكَ الوحيد مثل الكركدن
بشَعْرك المُدقع كالعراق
وشِعْرِكَ المعذّب بالفوضى
بنثرِها الأفّاك ـ نثر اللغة الصلعاء
والحكم الغابرة
الآنَ بعدَ صفقة الحياة والموات
حيث كنت بعضا منهما!
الآن،
فلنعدْ قليلا للوراء،
يا نديمَ الفطرة اللعوب،
والعذرية المخادعة
كركوكُ ليست نخلة
لكنها أكثر خضرةً من الأحلام،
أسمى من المفاتن،



كركوك مبتغى الرياح والنشور،
كنت تحكى عن الجبال والسهوب والخيول والنساء،
عن قصيدة مباغتة،
(عذرا، رأيتُ الشعرَ
فى مسعاك، لاغير
وفى براعتكْ)
تسألنى عن المعلقات والأوزان وابن العربىّ،
ثم تُمهل الجواب
بعد رشفةٍ مباركة
تعود بعدها لتسأل السؤال ذاتَه
يا جانُ يا جانْ:
أصيحُ بك:
ما قيمةُ الكلام جاهزا
ما قيمةُ الأوزان فى غيبوبة الشعر؟
ما قيمة الأشعار فى غيبوبة الحياة ؟

٢) عواء

ذاتَ ليلةٍ هائجة
عويتُ،
من شدةِ الجوع والوحشة
رأيتُ
الشوارع مكتظةً
بالذئاب

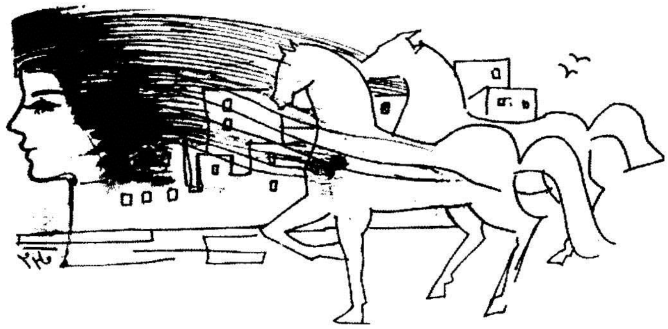
*** إلى آلن غينسبرغ– ذكرى عوائنا فى كراكوف ووارسو.**

٣) شفقة

باركنى الربُّ
وحيّانى القراء،
إشفاقا
عليهم وعلىّ،
أجهشت بالبكاء.

* إلى الكلمة - رفيقتى الدائمة فى السراء والضراء

ألوان
لا لونَ للريح
لا لونَ للظل
لا لونَ للماء
لا لونَ للروح غير إشراقها
لا لونَ للنفس
لا لونَ للهزيمة
لا لونَ للنصر
لا لونَ للشعر الكسيح
لا لونَ للرياء
لا لونَ للإله
لا لونَ لما لا يُرى
لا لونَ للعمى غير الظلام
لا لونَ للحقد غير تكشيرته
لا لونَ للعزلة غير رفقتها
لا لونَ للموت غير غيبوبته
لا لونَ للحياة غير الحضور
لا لونَ للون
لا لونَ للنشور
لكنما



للمحبة لونُ التورد والتجلّى
للمحبة سحرٌ وانبثاقْ

*** إلى خالد مطاوع - صديق فك العزلة الأمريكية**

وارسو فى ٢٠٠٥/٣/١٢

٤) خطوط

تشبثتُ بالمسافة
كان جذرها فى الفضاء
أنا العرافة
وخطوطى
عراء

وارسو، ١٩ تشرين الثانى ٢٠٠٥.

٥) انبعاث

فى غيهب الينبوع،
الكلماتُ تبحرُ من جديد،
عن مصبٍّ تبحث.
الشاعر التراب ينبعث
تُغْرس الحياة فى العفنْ
والجثث المُروّعة
تفيق تلعق الكفنْ
من رمسها تنبعث

الجثثُ
من قاعها
والكلمات
تنبعث
لتصحب القصائد المعفّرة
بدم الورد

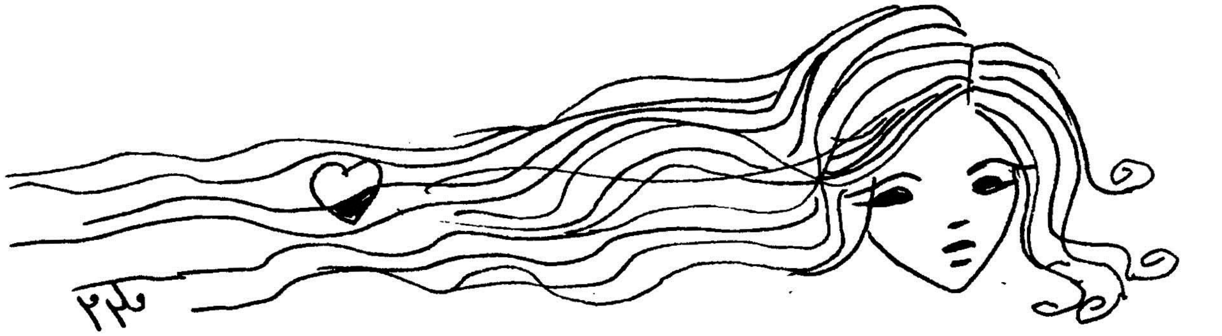
وارسو، ١٤ تموز ٢٠٠٠

أرجوكِ.. لا تحبّيني!!

◆ ياسر قطامش ◆

لا تحبينى فإنى لستُ للمحبوب أهلا!
لست حلوا أو وسيما إننى بالقبح أولى
وكلامى ليس يغنى مثل : ياليت.. لعلا!!
ليس عندى غير شعرى منه أكسو الشمس فلاّ
بين أوراقى سعيدا أمتطى الأحلام خيلا
خلف شباك المعانى أرقب الفجر المطلاّ
وأرى النجم على أشجار بوحى قد تدلىّ
فى دواوين القدامى أشتهى أن أتملّى
أصدقائى هم: «جريرٌ» و «جميل».. ليس إلاّ
وأحبائى قليل.. بل هما: «قيس وليلى»
هل عرفتِ الآن هلاّ.. لوعتى فى الشعر هلا؟
رغم هذا لستُ أبغى من هموم القلب حلا

ألبس الشعر ثيابا وبه كم أتحلّى
وطعامى من قصيدى سكر.. بل هو أحلى
وعصافير القوافى حين تأتى.. قلتُ: أهلا
وبموسيقى بحور الشعر إنى أتسلّى
لم أَهِمْ يوما «بهندٍ» أو «بدعدٍ» أو «بنجلا»
بل هيامى بضياءٍ من كلامى قد تجلى
لا تقولى إن أردت الحب للأشعار مَهْلًا
قاسمينى خبز شعرى لا تقولى : «لا» و«كلا»
إن تريدينى خذينى شاعرا يلهو وطفلا
واقبلينى بعيوب لست عنها أتخلّى
فأنا شخصٌ مملٌ.. هل تحبين المملا؟!
لا تُحبِّينى فإنى لست للمحبوب أهلا..



من ...؟

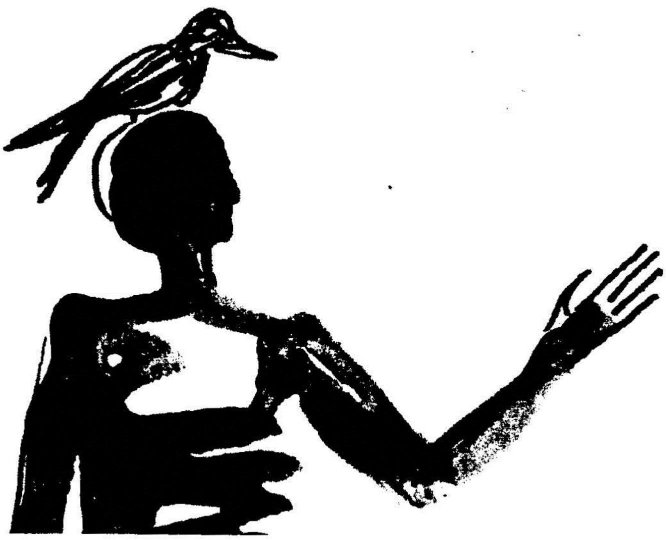
◆ إبراهيم خطاب ◆



إنت مين...؟؟
اختيال صور اللامعنى
انشطار لونى
ف كف المالك القدره
حباك أراضينه

إنت مين...؟؟
ظنيت وجودك ممكن
وإنته احتمال مصنوع بعرجون انتسابك
للسما
للأرض
لمجمع الآلهة الحافظة حدودك زى
جغرافية عبيد الوهم
حين تغطس الرابية بيك
تحفظ
الحكم
المثل
وتقب تستنشق مواعظ
لاحتيال لحظة وجودك
رائى فى الممنوع بإشارات
الصليب الأربعة

إنت مين...؟؟
يا المكان الزمن



يا زمكنة انتسابى ف جهل معاريفى سوى
أسماء
لأشياء انتميت ليها
وما أعرفهاش
البحر
والجبل
الشجر
لحم الطفولة
نعومة المعرفة
وليونة الموز ف المحاولة
لانتصاب اسمى
كأنه وجود
يا طين غياب الآلهة الحاكمة فينا بسطوة المعبود
مين أنا..
إنت مين..
ربما كنت الغياب الحضور
شاهد ولاء الأضرحة الحية و
قابض خزاين أرض تجهلنى ولا
أعرفها ش
ربما
كنت الحضور المعلن
بصلوات الغياب
ربما
كنت الما بين

ربما
ربما
أنا اللى عايش وحيد
أحد
والعالم الساكن ف ذهنى
خيال
وف
الوجود.......
لا
أحد.......

حركه

محمد الحسين



وكنَّا فى الخلا

تحت ضى القمر كُناً

وزى أحلى صوت فى الغُنَا

عرّت نفسها

جسمها أملس وناعم

زى كوكبة فى حركة دامتْ

رقصت

رقصة الإحساس فى الخَلاَ

فاح عطرها

وبعُريها ناحت

ساعتها

لمحت فى نص ضهرها

خريطة العشق اللى راحتْ

قصيدة "غاز من موقد"

جيمس جويس
ترجمة: ماهر البطوطى

سيداتى سادتى،
لقد اجتمعتم ها هنا
كيما تسمعوا كيف أرعدت السماء والأرض وأبرقتا
من جراء الألاعيب الشريرة الخفية
لكاتب أيرلندى يعيش فى الأصقاع الأجنبية
فقد أرسل لى كتابا منذ عشر سنوات
فطالعته ما يقارب من مئة من المرات
من الشمال لليمين ومن اليمين للشمال
من أعلى لأسفل ومن أسفل لأعلى
من طرفى التليسكوب
ثم طبعت الكتاب حتى آخر حرف منه
ولكن العلى القدير برحمته تداركنى
فأزال الغشاوة التى رانت على ذهنى
وأدركت غرض الكاتب الخبيث
ذلك لأن لوطنى أيرلندا حقا علىّ
فإن شرفها بين يدىّ
تلك الأرض الجميلة
التى أقصت كتابها وفنانيها إلى المنفى على الدوام
وبروح من اللطف الأيرلندى
خانت زعماءها الواحد منهم بعد الآخر
أما ما حدث مع «بارنل»
من إلقاء الجير الجاف على عينيه
فلم يكن إلا من قبيل المزاح الايرلندى،
الذى يجىء رطبا حينا

قام جيمس جويس فى عام ١٩٠٩ بتوقيع عقد لنشر مجموعته القصصية «ناس من دبلن» مع دار نشر «مونزل وشركاه»، ولكن جورج روبرتس، مدير الدار، ماطل المؤلف طوال سنوات لعدم تنفيذ العقد، متعللا بأعذار مختلفة أهمها أن الكتاب يحتوى على إشارات إلى شخصيات وأماكن معروفة فى أيرلندا، وطالبه بحذف الكثير من العبارات والإشارات من قصصها، خوفا من الرقابة أيامها، وفى آخر زيارة لجويس لدبلن عام ١٩١٢، رفض الخضوع لطلبات دار النشر، فعمد الناشر إلى فسخ العقد وقامت المطبعة بتدمير نسخ الكتاب المصفوفة، وغادر جويس وطنه تملؤه المرارة من أمور الطبع والنشر، وسرّى عن نفسه بهذه القصيدة الساخرة التى كتبها على ظهر العقد الذى وقعه مع دار نشر مونزل، والتى اختار لها هذا العنوان الذى يحمل تلاعبا بالألفاظ×.

وجافا أحيانا أخرى!
كما أن العقول الأيرلندية الحصيفة
هى التى تنقذ السفينة المثقوبة
التى يمتطيها أسقف روما
من الغرق والهلاك،
ذلك أن الكل يعلمون
أنه لا يمكنه أن يصرف أى قرش
دون استشارة بيللى ولش
آه يا أيرلندا!
يا حبى الأول والأخير
حيث المسيح وقيصر
يتعايشان فى وفاق وسلام تامين
آه أيتها الأرض الطيبة
حيث تنمو زهرة «النفل» رمز البلاد
(فلتسمحوا لى سيداتى أن أتمخط!)
وكيما أبرهن لكم أننى لا أقيم وزنا للرقابة
أقول إننى قد طبعت قصائد «مونتينى ماتون»
وكذلك مسرحية جاد بها يراعه
(لاشك أنكم قد قرأتموها)
وترد فيها كلمات جريئة
مثل «النغل»، «الشاذ»، «العاهرة»
كما طبعت مسرحية أخرى لا يحضرنى عنوانها الآن
عن الكلمة والقديس بولس
وعن سيقان إحدى النساء
كتبها «مور»
ذلك الرجل الأصيل
الذى يحيا من فوائد مدخراته:
عشرة فى المائة
وقد طبعت كتبا صوفية بالدستة
مثل كتاب الصلوات الذى وضعه «كزينز»
مع أن مثل تلك الأشعار
اسمحوا لى أن أقول
تصيب القارئ بالاضجار
وقد طبعت أدبا شعبيا كثيرا
من شمال البلاد وجنوبها
من وضع الليدى جريجورى فم الذهب
طبعت للشعراء من كل نوع
الحزين والتافه والجاد
طبعت لباتريك معرفش مين
وطبعت لجون سنج المبين

الذى يحلق عاليا على جناح الملائكة
فى الملابس الداخلية للفتى المدلل
التى استولى عليها
من حقيبة مبيعات مدير «مونزل»
ولكنى أضع حدا فاصلا
حين يصل الأمر إلى ذلك الشخص اللعين
الذى جاء هنا يخطر فى ملابس صفراء نمساوية
ويتكلم ساعات طوالا بالإيطالية
مع «أوليرى كورتيس» و«جون وايز باور»
ويكتب عن دبلن،
قذرة وإن عزيزة،
بطريقة لا يمكن لأى طابع
حتى لو كان من بلاد واق الواق
أن يحتملها.
يا ألطاف الله!
هل يخطر على بالكم أن بوسعى أن أطبع
أسماء مثل نصب «ولنجتون» التذكارى
أو محطة «سدنى باريد»
أو خط ترام «سامديماوت»
ومحل «داون» للحلويات
ومربى «وليامز»
لعنة الله علىّ إن فعلت
ملعونا أكون أبدا
لو أتحدث عن أسماء الأماكن فى أيرلندا
ولكم أدهشنى بحق السماء
ألا يذكر المؤلف فى كتابه
مسبح «كيرلى هول» هو **الآخر.**
كلا سيداتى،
لن تشارك مطبعتى
فى إثم التشهير بأيرلندا
أمى بالتبنى
ولكنى أشفق على الفقراء
لذلك فقد استخدمت اسكتلنديا أحمر الشعر
كى يدير لى حساباتى
آه للشقيقة المسكينة اسكتلندا!
إن مصيرها لمحتوم!
إذ لم يعد لديها أى مَلك تبيعه
إن ضميرى ناعم مستريح
كصفحة الحرير الصينى الصقيل
وقلبى حنون لين كزبدة الحليب.

بوسع «كولم» أن يخبركم
أننى أجريت خصما قدره مائة جنيه
على الميزانية التى قدرتها لإصدار مجلته «أيريش ريفيو»
إنى أحب وطنى
إى والله أحبه!
كم أتمنى لو ترون
كمية الدموع التى أذرفها
حين يخطر على بالى
أفواج من يغادرونه مهاجرين
بالقطار والسفن،
لذلك فقد نشرت لهم
دليلا للسفر بالقطارات
ملغزا لا يفهمه أحد
وفى جوار مؤسستى الطباعية
تغدو المومس المسكينة وتروح
تنصب شباكها على الجنود البريطانيين
ذوى السراويل المحزقة
وحيث يتمتع الأجانب
بنعمة تجاذب أطراف الحديث
مع عاهرات دبلن
الثملات المعدمات.
من ذا الذى قال: «لا تقاوموا الشر»؟
لسوف أحرق ذلك الكتاب
فليكن الشيطان فى عونى
لسوف أرتل مزمورا
وأنا أرقب النيران تلتهمه
ثم أحتفظ برماده فى آنية
ذات مقبض واحد
وبعدها أقوم بتقديم توبتى وندمى
بعويل وأرياح
وأنا راجع على ركبتىّ
وفى صوم الأربعين القادم
سأكشف عن عجزى
وأبكى إلى جوار مطبعتى
ثم أعترف بخطاياى
ويقوم مساعدى الاسكتلندى
بغمس يده اليمنى فى الآنية
ويرسم بإبهامه الموقر
وهو يهمهم بالصلوات
علامة الغفران على جسدى.

العتبة الخضراء

◆ الدكتور طه وادى ◆

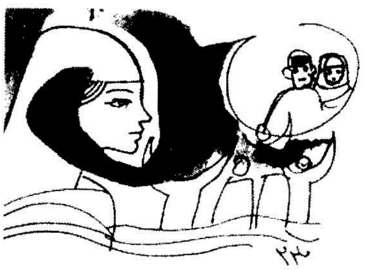
......ثم تحوّل الميدان الكبير، الذى يعرفه منذ سنوات بعيدة إلى معركة بين العسكر والأهالى، العصىّ الغليظة تتساقط من كل اتجاه بعد أن أحكم جنود الأمن تطويق المكان، ولم يعد بمقدور أحد أن يهرب.. أو أن يتحاشى الضرب، توقفت حركة المواصلات داخل الميدان وخارجه ـ رغم كثرة الشوارع التى تتفرع منه، لم يكن هو.. أو زوجته فتحية يعرفان أن هذا مقدر ومكتوب، ورغم هذا فإن عبد الرحيم منصور.. لم يكن غاضبا من زوجته أو عليها، الست فتحية كانت تتمنى أن تحج البيت الحرام وتزور قبر الرسول عليه الصلاة والسلام، بالأمس طلبت منه أن يشترى جلابية من العتبة الخضراء، حتى تؤدى بها صلاة التراويح فى المسجد، حين يأتى الشهر الكريم بعد أيام معدودات.. آه.. كل شىء يهون من أجل فتحية، التى تحملت معه جميع أنواع الفقر بما فيها فقر الدم، أصيلة يا أم صابر.. ربنا يعوّضك خيرا، ارتفعت ـ فى الزحام ـ فوق رأسه الأصلع عصا غليظة، لكنه لمحها قبيل أن تصل إليه. أوقف مسيرة نزول العصا بيده اليمنى، وحاول أن يحتمى بالزحام. سقط رجل عجوز ـ ليس له فى الثور أو الطحين ـ تحت وطأة الأحذية العسكرية. شهد مظاهرات كثيرة، لكن ما يراه اليوم ـ وبغير مناسبة ـ معركة حقيقية مثل حرب عرابى والإنجليز.. أو حرب العدوان الثلاثى، الناس من كل ألوان الطيف البشرى: رجال.. نساء.. أطفال، يحاولون معرفة سبب ما جرى. لكن.. والله ما حد فاهم حاجة فى حاجة ـ خاصة الغلابة أمثاله. كيف تفهم أى حاجة، والضرب ينهال مثل زخّات المطر فى يوم من أيام طوبة الباردة. قوات الأمن بملابسهم السوداء تراءوا له مثل وحوش مذعورة، تحاول أن تؤدب الثائرين بأى ثمن. احتمى به صبى صغير من هجمة ثور أسود، فتمزّق جلبابه الأبيض، ووقعت فى الزحام النقود التى كان ينوى أن يشترى بها ثوب فتحية، مات الأمل فى قلبه، وأحسّ أنه لم يبق لديه ما يخاف عليه، حاول دون جدوى أن يبحث عن النقود.. آه.. كل شىء يهون من أجل الست فتحية أم صابر، حمد الله ـ فى سرّه ـ وصلى على الرسول، الفلوس تأتى وتروح .. أما الإنسان إذا ذهب فلن يأتى أبدا، الوقت ضحى يوم اثنين.. ويوم الاثنين بالنسبة لميدان العتبة الخضراء وما حولها يوم نشاط تجارى وزحام، لأنه يعدّ بداية الأسبوع، تحوّل الحى الشعبى الآمن إلى ميدان معركة، هذا المكان نفسه شهد فيه كثيرا من الأوقات الطيبة، خاصة الشارع الذى يؤدى إلى حى السيدة زينب ـ مدد يا أهل بيت النبى، هناك ـ فى الماضى البعيد ـ دخل السينما، وجلس على المقهى وشرب الشاى المضبوط وشيشة التفاح، وأكل سندوتشات الفول والطعمية السخنة. أما فى أول الشهر فكان يذهب لتناول طبق كشرى بالشطة والتقلية من محلات جحا، لكن من جحا.. وهل لا يزال حيًّا أم مات وشبع موتا؟! إذا كان لا يزال حيًّا فلم اختار بيع الكشرى للفقراء، وإن كان قد مات فلم لا يزال اسمه يضىء بالنيون الأحمر الميدان الأخضر ليلا ونهارا..؟!.

أخذ الزحام يقلّ شيئا.. فشيئا، فقد استطاع أكثر النساء والأطفال أن يفلتوا من الحصار.. وبقى بعض الرجال من الكبار والشباب، حين قلّ العدد طلب ضابط كبير المقام من العساكر.. أن يحكموا السيطرة على الثائرين العملاء، حتى لا يهربوا، لم يكن عبد الرحيم يدرك معنى أن هؤلاء الناس الذين تجمعوا مصادفة ثائرون وخونة، أيخون إنسان بلاده، إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون..؟! صحيح كل الناس يدّعون حب الوطن، لكن الوطن يحب من ومن يأخذ خيره..؟! طار غراب أسود من



أعلى شجرة فى الميدان، تخيل امرأته تجلس وحيدة فى انتظاره.. آه.. كل شىء يهون من أجل الست فتحية أم صابر.

يا فرحة ما تمت..! بدأ الجنود يمدّون العصىّ الطويلة، ويصنعون دوائر محكمة حول من بقى من المتظاهرين، الذين اتضح له فيما بعد أنهم يحتجّون على غلاء الأسعار.. وكثرة البطالة.. وقلة الدخل، يحتجون فقط من أجل رغيف الخبز وتحسين مستوى المعيشة، حرارة الجو بدأت تشتدّ قليلاً.. قليلاً، وسط زحام البشر والانفعالات لم يكن عبدالرحيم منصور يدرك كيف تصبح المطالبة بالخبز خيانة وعمالة..؟! لا يعرف كثيرا فى أمور السياسة غير أنه يدرك جيدا أنه ليس الفقير المسكين وحده، وإنما هو أمة تبحث عن حياة كريمة ومستقبل أفضل، نهره شرطى ضخم: ادخل فى الدائرة يا شيوعى، فرد عليه مستنكرا استغفر الله.. ألا ترى ذقنى الطويلة يا ابنى؟ جرّه بقوة داخل الدائرة: شيوعيون.. إخوان .. كلكم عملاء.. كلكم خونة، لم يكن حزينا على ما حدث له، وإنما حسرته الشديدة على زوجته فتحية، التى سوف تقضى رمضان الكريم.. بغير جلابية لصلاة التراويح. فى قسم الشرطة ارتمى متهالكا على بلاط غرفة الحجز الرطبة، أحسّ ـ مع كثيرين مثله ـ أنه فى برزخ بين الحياة والموت، الأنفاس التى تتردد فى الصدور تشير إلى أنهم لا يزالون أحياء، هى الحياة إيه..؟ نفس يطلع ونفس يدخل، كما أن الظلام البارد والحشرات المختلفة توحى بأنهم فى مكان أضيق من القبر وأوحش من الصحراء.. آه.. كل شىء يهون من أجل الست فتحية أم صابر. سقط البعض إعياء.. وهم يطلبون شربة ماء، منذ بداية النهار إلى ما يقرب من منتصف الليل لم يتناول أى واحد منهم طعاما أو ماء.. أو حتى يقضى حاجته، احتمال الجوع والعطش ممكن، لكن كيف يصبر الناس على احتمال قضاء الحاجة؟! لا يعرف عبد الرحيم منصور الذى كان خفيرا فى مصنع الحديد والصلب تهمته.. ولِمَ يعامل بمثل هذه القسوة والوحشية، كأنه أسير حرب؟! وهل بقية الناس هنا فى الحجز مثله أم أنهم ـ كما قال العسكرى الأسود ـ شيوعيون وإخوان؟ ياما فى الحبس مظاليم يا فتحية..!! انتفخت أصداغ العسكرى الذى جمعهم فى عز الليل. الدهشة عالية لمجرد أنه سيشم هواء نقيا.. بعيدا عن عفونة غرفة الحجز، التى يبدو



أنها من مخلفات معتقلات عصور المماليك أو العثمانيين. الهدف الواضح من حشد هؤلاء المعتقلين هو تصنيفهم فرقا وجماعات، حتى لا يختلط الشيوعيون الكفرة بالإخوان المسلمين أصحاب الذقون. حين جاء دوره صاح فيه الشاويش الذى ادعى أنه حضرة الضابط النبطشى ونائب مدير الأمن: انتباه يا متهم..! أعطنى شربة ماء..وسأعمل كل ما تطلب يا شاويش ـ قلت لك يا قليل الأدب.. أنا الضابط النبطشى.. مفهوووم يا بقر؟! ـ شربة ماء أولا ـ عندما تجيب عن السؤال يا متهم ـ أنا متهم.. متهم بأنى كنت أريد شراء جلابية لزوجتى. حك قفاه العريض بأصابع يده اليمنى، وهو يفكر باستغراق، ثم قال: إن كنت صادقا فأين ثمن الجلابية، هات ما معك عدا ونقدا ـ ضاع فى الزحام ـ أنت رجل بطال، وكلامك ينقصه الدليل، هذه حجة تدارى بها اشتراكك فى المظاهرة ـ يعنى إيه مظاهرة؟ يا خونة تريدون أن تثبتوا للأعداء أن البلد لا يوجد فيه أمن.. أو حكومة يا أولاد الكلب ـ تتكلم عن أمور لا أعرفها ولا أفهمها يا حضرة الضابط ـ أيوه كده.. انتبه واعرف مع من تتكلم يا مواطن ـ الحمد لله.. أنك تعترف بأنى مواطن ـ مواطن غير صالح يا عم الشيخ ـ خاف الله .. لا تتهمنى ظلما، فأنا رجل عجوز مثل أبيك ـ أبويا أنت يا ابن الكلب.. أبويا عمدة فى مركز سوهاج قبلى يا ابن الرفضى. كظم غيظه.. وانتظر حتى يهدأ قليلا، لكن العسكرى مصرّ على أن ينتزع منه الاعتراف بأية وسيلة: اعترف وخلصنا يا متهم ـ أنا برىء مظلوم يا حكومة ـ شكلك يؤكد أنك صاحب سوابق ـ المظهر شىء والجوهر شىء آخر، رمى الشاويش الذى هو حضرة الضابط النبطشى القلم على الدفترخانة بعصبية، ذهب الضباط إلى مساكنهم يدلكون ظهور نسائهم.. وبقى من لا يعرف يتحكم فيمن لا يستحق.. آه.. كل شىء يهون من أجل الست فتحية أم صابر، شعر بمذلة شديدة، أول مرة يدخل قسم شرطة .. ويتعرض لمهانة لم يعرفها طوال سنوات عمره الستين.

المفروض أن الشرطة تحمى المواطن.. غير أن ما حدث له مصادفة ينفى ذلك، انتبه على نهيق الشاويش: عسكرى يا شعبان.. هات له يشرب، ظن للحظة أن الرجل رقّ لحاله وصعب عليه ضعفه، صحيح الشرطة والشعب إخوة.. كلنا ولاد مصر المحروسة .. ربنا يحرسها كمان وكمان، افرحى يا فتحية سوف أعود.. أعود إليك، وأحضر الجلابية حتى لو استلفت ثمنها. فجأة هجم عليه العسكرى شعبان مثل ثور هائج، وهو يحمل الحزام الميرى، ليس هناك ماء ولا يحزنون، وإنما هذه إشارة من الضابط إلى العسكرى. قبل أن يهجم العسكرى بالحزام الميرى استجمع عبد الرحيم قواه المبعثرة، وقفز على المائدة التى يجلس عليها الضابط المزعوم، وبكل ما أوتى من قوة أمسك رقبته الضخمة بيديه، وحاول أن يضغط على حنجرته بقوة .. بقوة أكثر فأكثر، أحاط به العساكر من كل ناحية، حتى ينقذوا هيبة قائدهم المهزوم، انهال عليه الضرب.. بالبنادق والأحذية والأحزمة والأيدى، أخيرا ترك رقبة الضابط، وسقط على الأرض، والدماء تسيل من أنفه وفمه، ثم وقع زائغ العينين مضطرب الأنفاس مفكك الأعضاء. استنشق الضابط نفسا عميقا، وقام مختالا فخورا، لأنه انتصر على عميل خائن، وقال: اكتب فى دفتر الأحوال يا شعبان.. يحبس المتهم عبد الرحيم منصور عزلا انفراديا، حيث تأكد لنا من خلال التحقيق العادل النزيه أنه اشتراكى ديمقراطى، يروّج للأفكار الغربية المستوردة .. كما أنه تعدى أثناء التحقيق معه على حضرة الضابط النبطشى ممثل الحكومة والأمة.. آه.. يا فتحية كل شىء يهون من أجلك يا أم صابر، لم يعد يقوى على الحركة أو القيام، فحملوه مثل شوال بطاطس، وقذفوا به على أرض غرفة ضيقة باردة مظلمة، تتجول فيها الفئران التى طالما تغذت على أعضاء البشر بكل حرية. رغم الجروح والمعاناة لم يشعر بأى خوف أو رهبة، وإنما أحس خيوطا من النور تضىء من بعيد، وزوجته فتحية تعالج جروحه وتطمئن فؤاده، أدرك ربما لأول مرة أن هذه الحجرة الضيقة هى بوابة الحياة الواسعة.......

قصتان قصيرتان

◆ مصطفى نصر ◆

سينما ريتس

سينما ريتس مجاورة من ناحية شارع كلية الطب لدارى سينما مهمتين فى محطة الرمل، هما: الهمبرا، وفريال.

كنت أرتاح لسينما ريتس أكثر من غيرها، فهى تعرض فيلمين، أولهما إفرنجى والآخر عربى، وأنا ميال للأفلام العربية، كما أنها فى محطة الرمل التى نذهب إليها كل يوم تقريبا - أردنا دخول السينما أم لم نرد - فالهمبرا أكبر منها، وأجهزتها أكثر حداثة، لكنها تعرض فيلمين أجنبيين.

شاهدت فى سينما ريتس العديد من الأفلام العربية التى مازلت أذكرها للآن، ومنها فيلم «امرأة فى الطريق» (عرض أول مرة عام ١٩٥٨، سيناريو عبد الحى أديب ومن إخراج عز الدين ذو الفقار).

شاهدته بعد عرضه الأول بشهور، أو سنوات لا أذكر الآن، ما أذكره جيدا، أننا كنا نعيد تمثيل المشهد الأخير من الفيلم، عندما سار زكى رستم وهو أعمى مناديا على ابنه حسنين «شكرى سرحان»:

- ولدى يا حسنين، حسنين يا ولدى

وذلك لنغيظ قريبى أحمد حسنين، وشقيقه الأصغر.

عندما أرى الفيلم الآن أندهش، كيف أخرج عز الدين ذو الفقار فيلما مثل هذا، وهو قد عودنا على إخراج الأفلام التى تفرط فى الرومانسية، فقد اشترك مع يوسف السباعى فى الأهواء، فقدما رومانسية لا أستطيع احتمالها الآن: ففى فيلم «إنى راحلة» عاش عماد حمدى ومديحة يسرى فى شاليه ليس به سوى غطاء واحد، وكان الجو باردا، فغطاها عماد حمدى وترك نفسه بلا غطاء، فلامته مديحة يسرى لذلك قائلة:

- إنت أنانى، لأنك تغطى الشىء الذى تحبه، وتترك الشىء الذى أحبه دون غطاء.

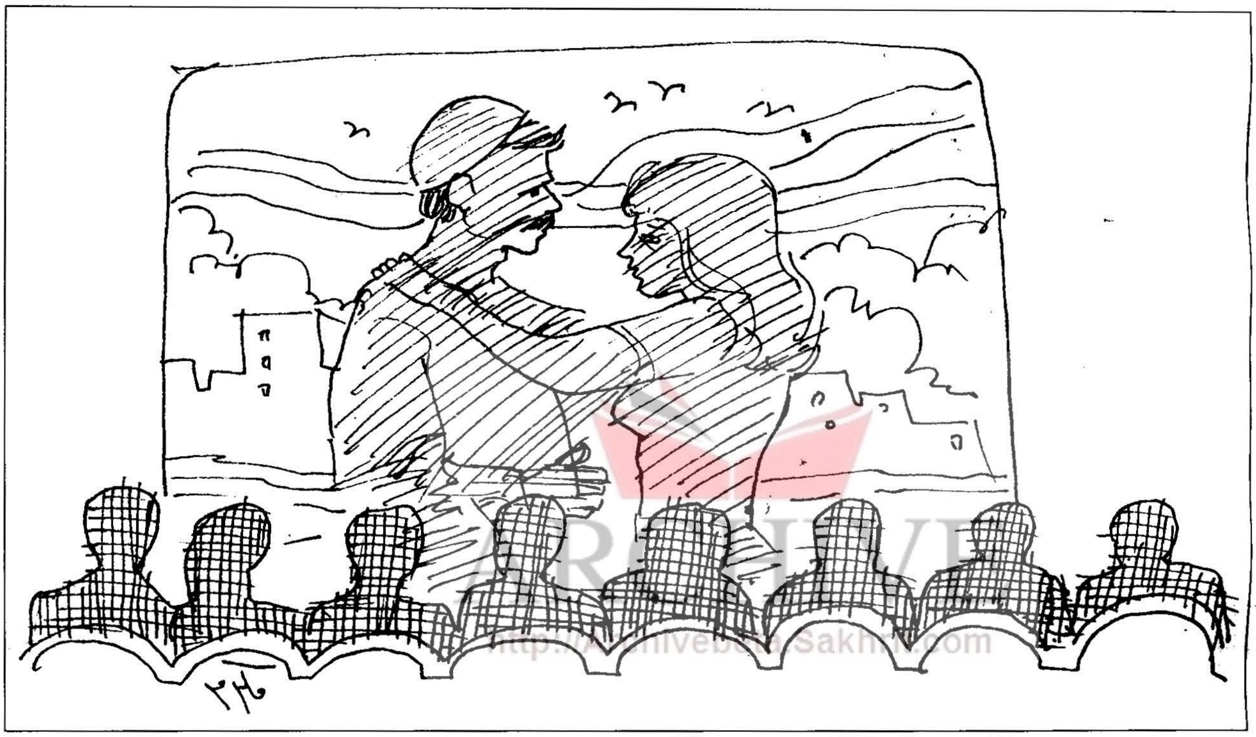
أو أن تترك فاتن حمامة ابنها وتربى بنت حبيبها فى بين الأطلال، أو تقول هند رستم فى فيلم «رد قلبى» لشكرى سرحان، بعد أن زارها وهى محترقة وتحتضر بسبب حريق القاهرة:

- الحمد لله اللى اتحرقت علشان أشوفك.

كيف أخرج عز الدين هذا الفيلم الذى لا يتفق مع مدرسته ومزاجه؟ إنه من نوعية أفلام صلاح أبو سيف، التى تعتمد على الواقعية. الغريب أن عز الدين قدم فيلما - فى رأيى - من أهم الأفلام العربية، كأنه أراد أن يقول إننى قادر على تقديم كافة الأنواع بجدارة.

....

زكى رستم لديه ورشة إصلاح سيارات فى أول طريق الإسكندرية الصحراوى، يعتمد على الأعطاب الطارئة التى



تواجه السيارة الخارجة من الإسكندرية، أو الذاهبة إليها، مثل تغيير الزيت، أو تغيير العجل وإصلاحه، والتموين بالبنزين أو السولار.. إلخ.. ابنه صابر تعلم منه، وأجاد ويقوم بأعباء الورشة، ويمكنه أن يقوم بعمل إصلاح شامل للسيارة.

تطارد زكى رستم مشكلة عويصة، وهى قتل زوجته القديمة - التى جاء بها من الصعيد - لزوجته الجديدة - ابنة الإسكندرية- من شدة غيرتها منها، وأخذوها إلى السجن وماتت هناك.

سيطر ذلك الحادث على حياته فأفسدها، فجعله يكره ابنه من زوجته القديمة - صابر «رشدى أباظة»، وجعله يخاف على ابنه من الزوجة المقتولة «شكرى سرحان»، خشية أن يقتله صابر - ابن القاتلة.

لواحظ «هدى سلطان» تطارد صابر، تحبه فى جنون، وهو لا يحبها ولا يعطيها «ريقا حلوا» ولو مرة واحدة، ولكى تكون قريبة منه، توافق على أن تتزوج أخاه - حسنين - رغم أنها لا تحبه وتسخر منه، وهو شاب ضعيف أفسده والده من فرط حبه وخوفه عليه.

يبدأ الفيلم بأزمة مالية حادة يمر بها زكى رستم، سببها أنه طرد ابنه صابر الذى كان يقوم بكل شىء فى الورشة، والابن الآخر - حسنين - لا يعرف كيف يصلح سيارة، وعندما «يمون» سيارة نقل بالبنزين، ينسكب البنزين على الأرض

حتى يسخر منه السائق، وتؤدى حالة الإفلاس هذه إلى عرض محتويات البيت والورشة فى المزاد سدادا للديون، لولا أن جاء صابر فى آخر وقت وسدد ما على والده من دين وأعاد إليه ما سبق أن بيع فى المزاد.

يعيش زكى رستم بعيدا عن العزبة، فى أول الطريق الصحراوى، وإذا ما احتاج لشراء لوازم بيته من طعام وخلافه، يذهب إلى العزبة، حيث الدكاكين والبيوت والحياة، هناك توجد مجموعة شريرة ترغب فى لواحظ، طاردتها طويلا، ومازالت تحوم حولها محاولة أخذها من زوجها حسنين الضعيف.

العزبة قريبة من الملاحة، مساحات واسعة من المياه، كانت تمد الإسكندرية بالسمك، كنا نسمى سوق غيط العنب - القريب من بيتنا - بالملاحة الصغيرة، حيث يتجمع الباعة فيها، قريبا من العمران، ونسمى المنطقة التى يدور فيها الفيلم بالملاحة الكبيرة، أحيانا يذهب إليها أهالى غربال ليشتروا من الصيادين رأسا، ليوفروا فارق السعر بين الملاحتين.

ذهبت إلى الملاحة عندما كنت فى الثانية عشرة، سمعت أصدقائى الأكبر سنا يتفقون على الذهاب إليها لصيد السمك، فذهبت معهم بعد أن اشتريت بوصة وسنارة وخيط نايلون.

عندما وصلنا إلى هناك أرادوا أن أجلس على ملابسهم أحرسها، فقد خلعوها ولبسوا شورتات ليخوضوا فى الماء، لكننى غضبت وأردت أن أعود إلى البيت، فكيف أبتعد عن الماء والصيد وقد منيت نفسى بأشياء كثيرة، فتراجعوا عن قرارهم وسمحوا لى بأن أشاركهم الصيد.

حكوا وهم ينتظرون أن تغمز السنارة، وأن تلتقط السمكة الطعم، قالوا إن هذا الطريق يؤدى إلى القاهرة، وبعد مسافة قصيرة تجد الصحراء التى تظهر فى أفلام السينما.

عدت إلى البيت بحفنة من الأسماك الصغيرة جدا، فضحكوا ساخرين فى البيت منى، وغضب والدى وثار، فهو يخاف أن أغرق.

عشنا فى الإسكندرية سنوات عديدة، فلم نتعامل مع البحر مثل معظم أهالى الإسكندرية، فالصعايدة يخافون البحر، لأن الصعيد ليس فيه بحر، ويخافون أيضا نساء الإسكندرية، خاصة نساء حى بحرى اللائى يسرقن الرجال مثل المرأة التى تزوجها زكى رستم فى الإسكندرية وأنجبت له ابنه الصغير حسنين - شكرى سرحان - فمعظم نساء غربال اللائى جئن من الصعيد، مثل الزوجة التى تزوجها زكى رستم فى الفيلم وأنجبت له ابنه الكبير صابر.

المخرج لم يوضح شكل هذه المرأة، لكنها - حتما - مثل قريبتى التى كانت يابسة وفمها يابس وساقاها مثل سيخين أسودين، زوجها كان عربجيا تابعا للبلدية فى حى بحرى، يجمع القمامة من الحوارى والشوارع، فأحب إحدى الساكنات هناك، كانت بيضاء ومربربة، فترك قريبتنا من أجلها، فجاءت إلينا شاكية باكية ومعها أطفالها الحزانى، كان من الممكن أن تقتل قريبتنا ضرتها ابنة حى بحرى، كما فعلت زوجة زكى رستم الأولى.

تذهب لواحظ إلى العزبة تقابل هناك «عبد الغنى قمر» البقال الذى يسيطر على العزبة بكذبه وادعائه بالتدين، كثيرا ما أغوى لواحظ، لكنها تصده، وتسبه، فهى تعرفه على حقيقته.

عندما تذهب إليه تجده مشغولا مع البنت الفقيرة «سلوى محمود»، يريد أن يعطيها نصف فرنك نظير ما فعله بها فى سندرة الدكان، لكن لواحظ تكبش النقود من الدرج وتعطيها.



رجال العزبة «محمود فرج» و«حسن حامد» وغيرهما يلتفون حول لواحظ مما يثير زوجاتهم، فيسببنها من نوافذهن وشرفاتهن ويرمونها بالماء، فقد ارتحن بعد أن هجرت العزبة، لكن رجالهن يذهبون إليها فى بيتها، مستغلين ضعف زوجها، وسيطرتها عليه.

حب لواحظ لصابر مثل حب مديحة يسرى لعماد حمدى فى فيلم «إنى راحلة» وحب فاتن حمامة لعماد حمدى فى فيلم «بين الأطلال» وحب هند رستم لشكرى سرحان فى فيلم «رد قلبى» وذلك هو الشىء الوحيد الذى يذكرك برومانسيات عز الدين ذو الفقار، فهى تتزوج أخاه حسنين ـ الذى لا تطيقه ـ من أجله. يضربها وتراه فى جلسة حب وهيام مع البنت الأعرابية «آمال فريد»، رغم هذا تحبه وتفعل المستحيل من أجله. بل تقتل زوجها حسنين ـ فى آخر الفيلم ـ عندما تجده يرفع البندقية لقتله. حب مريض مثل حب مديحة يسرى لعماد حمدى فى «إنى راحلة» وحب فاتن حمامة لعماد حمدى ـ أيضا ـ فى بيت الأطلال وحب هند رستم لشكرى سرحان فى رد قلبى وكذلك حب حسنين «شكرى سرحان» للواحظ فى الفيلم، فهى تسبه وتسخر منه، وتعامله هو وأباه معاملة سيئة، ورغم كل هذا يحبها، ويبكى عندما يقول له والده : «طلقها يا حسنين»، بصراحة، الحب فى أفلام عز الدين ذو الفقار فى حاجة إلى دراسة نفسية.

تدور معركة فى الملاحات، جعلت العديد من مخرجى السينما يصورون أفلامهم بعدها هناك، من براعة تقديم هذه المعارك وتصويرها.

رؤيتى للفيلم وما سمعته من الأصدقاء الذين يكبروننى فى العمر، عندما كنا نصطاد السمك فى الملاحات، جعلنى أفكر فى الصحراء التى تبعد قليلا عن الملاحات، والتى تؤدى إلى القاهرة، ذلك جعلنى أسير فى يوم من الأيام ـ كنت فى إجازة سنة أولى إعدادى ـ متجاوزا شارع محرم بك ثم شارع عبدالقادر الغريانى الذى يؤدى إلى كوبرى محرم، وسرت بعد الكوبرى حتى الملاحات، لابد أن أرى هذه الصحراء التى أراها فى أفلام السينما، يقولون إن بها حيوانات نادرة وثعابين وطيورا جارحة.

وصلت إلى المكان الذى كنت أخوض فيه فى الماء لأصطاد السمك مع أصدقائى، وسرت إلى أبعد من ذلك، وفجأة وجدت ثلاثة رجال يأتون من أسفل، كانوا يحتجبون خلف العشش هناك.

صاح رجل فى الأربعين تقريبا:

ـ عد، عد، إلى أين ذاهب؟!

قلت مبتسما: لا شىء، إننى أتمشى.

واضح أننى تجاوزت المكان الذى يمكن أن يسير فيه السائرون، فبعد ذلك لن تجد غير الصحراء والضياع قال الرجل ـ وكان طيبا للغاية.

ـ عد، لو كنت مختلفا مع أهلك وتريد أن تهرب منهم، فذلك المكان لا يصلح لذلك.

وقال الرجل الآخر وكان أكبرهم:

ـ لو اقتربت من الصحراء لن تعود سالما.

قلت مبتسما:

- لا أقصد شيئا، كل ما أريده أن أرى الصحراء التى أسمع عنها.

قال الشاب الصغير: امش وإلا سنفعل بك هنا، ولن يحس بك أحد «قال كلاما لا أستطيع كتابته».

عنفه الرجل الكبير، صاح به غاضبا: مش كده.

وعدت ثانية مخترقا كل الشوارع التى سرت بها من قبل حتى وصلت إلى البيت حزينا لأننى لم أر الصحراء التى يحكون عنها وأراها كثيرا فى أفلام السينما.

كانت هدى سلطان - بالنسبة لى ولزملائى - مثالا للأنثى الناضجة المغرية، لم نكن نفضل عليها هند رستم رغم ما قالوه عنها، من أنها ملكة الاغراء، وشبيهة مارلين مونرو. كانت هدى سلطان ملكة الإغراء بالنسبة لنا، ولقد حكى صديقى لزوجته عن أحاسيسه هذه التى كان يحسها وقتها حيال هدى سلطان، فغضبت وبكت، ومازالت تتذكر هذا رغم مرور السنوات الطوال على اعترافه هذا، فإذا رأته يشاهد فيلما لها فى التليفزيون، تغضب وتغلقه، وإن وجدته يستمع لأغنية من أغانيها، تجرى مسرعة من المطبخ، وتغلق الراديو فى عنف، وهى تتمتم غاضبة.

كاد تمثيل هدى سلطان فى فيلم «امرأة فى الطريق» يطلقها من زوجها فريد شوقى - فى ذلك الوقت - فقد غضب وثار عندما شاهد بعض المشاهد التى صوروها عن طريق أحد مساعدى المخرج، لولا تدخل الأصدقاء.

خنق صابر «رشدى أباظة» لواحظ «هدى سلطان» عندما قتلت أخاه دفاعا عنه، وجاء زكى رستم الضرير يتخبط باحثا عن ابنه المدلل حسنين «شكرى سرحان»، وبذلك ماتت لواحظ وتم تجفيف معظم هذه الملاحات وتحويلها إلى أراضى بناء، وتحولت سينما ريتس إلى معرض للكتب فى الأول، وبالطبع لم تكسب كثيرا فتجارة الكتب تجارة بائرة، ثم تحولت إلى ملاه للأطفال باسم «السندباد».

سينما الهمبرا

لا أذكر اسم الفيلم الآن، كان بطولة «ستيف ريفز» الشاب الوسيم ذى الجسد الجميل، الحاصل على بطولة العالم فى كمال الأجسام والذى اشتهر بتمثيل سلسلة من الأفلام عن البطل الأسطورى «هرقل».

أعلنت سينما الهمبرا الأسبوع الماضى عن عرض فيلم هرقل فتجمع عدد كبير من الطلبة أمام السينما فى أول عرض له.

الهمبرا هى السينما الوحيدة فى الإسكندرية التى تبدأ حفلتها فى الثامنة والنصف صباحا السينمات الأخرى تبدأ حفلاتها فى العاشرة.

الكثير من طلبة المدارس يتركون مدارسهم ويأتون لحضور هذه الحفلة المبكرة.

أمام السينما قهوة يمتلكها رجل يونانى «هى الآن فرع لشركة أشرطة كاسيت» يجتمع الطلبة داخل القهوة، يشربون الشاى والسحلب إلى أن تفتح السينما أبوابها، يلعبون الطاولة أحيانا، ويدقون الزهر فى عنف، والخواجة يتابعهم من مكانه فى ضيق، وهو يحتضن قطة بنية، يداعب شعرها الناعم، راغبا فى طردهم من قهوته، لكنه يتماسك، فبعد دقائق قليلة ستفتح السينما أبوابها وسيتركون كل شىء ويهرعون إليها.

يومها جاء سلامة ومعه صديقه صابر إلى القهوة، طلبا شايا بلبن، تابعا الطلبة المتزاحمين حول الموائد، يتحدثون ويتمازحون، هما ليسا بطلبة، فقد تركا الدراسة بعد السادسة الابتدائية دون أن يتعلما شيئا.

أهل سلامة يتاجرون فى المخدرات ويسكنون حارة «بمبوزيا» فى حى بحرى، هو وإخوته لم يشتركوا فى هذه المهنة السخيفة، بعكس أولاد عمهم الذين يشاركون والدهم عمله.

والد سلامة أبعدهم عنه، قال لهم:

- يكفى أن أضيع وحدى.

وأعطاهم من المال الكثير، فلم يحتج سلامة للعمل، ذهب إلى نادى «حمامة الأعرج» فى شارع السيالة القريب من بيتهم وحمل الحديد وقرر أن يكون بطلا لكمال الأجسام مثل «عبد الحميد الجندى» بطل مصر الذى يحتفظ سلامة بصور عديدة له يعلقها على جدران حجرته.

مشكلة سلامة أنه عندما يخلع ملابسه للتمرين ويظهر جسده عاريا، تظهر ندبات صغيرة جدا فى ذراعيه وظهره وصدره من أثر إصابته بالجرب وهو صغير.

كانوا يسمونه فى الحى «سلامة الجربان»، يخشى سلامة أن تؤثر هذه الندبات على الحكام عندما يتقدم لنيل بطولة كمال الأجسام.

ستيف ريفز عندما ظهر فى سلسلة أفلام هرقل أصاب سلامة بالجنون، أصبح كل ما يفكر فيه هو «هرقل» فخلع صور «عبدالحميد الجندى» من الحائط ووضع بدلا منها صور ستيف ريفز حتى أطلقوا عليه فى الحى «سلامة هرقل»، أحس بالسعادة فقد تغير اسمه ولم يذكر أحد اسمه القديم الذى كان يضايقه ويذكره بمرضه الذى أضناه.

كثير من الأولاد المتعلمين فى الحى والذين يأتون بالجرائد والمجلات ليقرأونها، يقرأون عن ستيف ريفز وأصله وفصله، يتتبعهم سلامة باهتمام ويكتفى بمتابعة صوره، يظل يتتبعها وهى معلقة على الحائط بالساعات حتى قالت أمه له يوما:

- ستجن يوما من متابعة هذه الصور.

أما صابر فهو من أسرة غاية فى الفقر، ترك أبوه أمه لدمامتها وتزوج من أخرى من حى بحرى، فأخذته أمه هو وأخاه وأخته وذهبت بهم إلى أقاربها تشكو إليهم، فأعطوها نقودا تتعيش منها إلى أن يعود الزوج إلى رشده ويعود إليها.

اضطر صابر أن يعمل أعمالا كثيرة، ثم وجد ضالته فى لعبة كمال الأجسام، تقابل فى نادى «حمامة الأعرج» مع



سلامة فتصادقا، مشكلة صابر فى لعبة كمال الأجسام أن ساقيه رفيعتان تشبهان ساقى أمه، حاول كثيرا أن يسمنهما دون طائل، ويريد أن يجد حلا لهما قبل الاشتراك فى مسابقة كمال الأجسام.

عمل سلامة بعد إلحاح طويل من والده عاملا فى مصنع ليفى للسجاد مع العديد من شباب الحى ومنهم صابر زميله فى لعبة كمال الأجسام.

أول راتب حصل عليه سلامة «تصور» به كله، خلع ملابسه «و«تصور» مثل ستيف ريفز وعلق الصور بجوار صوره وأخذ يقارن بين وجهه ووجه ستيف ريفز.

لاحظ سلامة أن عينى ستيف ريفز خضراوان بينما عيناه سوداوان، شكا لصديقه صابر فلم يجد له حلا، فشكا إلى أصدقائه الذين يتعلمون فى المدارس والذين يتتبعون ستيف ريفز ويعرفونه أكثر منه، قال أحدهم:

- عليك بشراء البرسيم من شارع التتويج وتعصره فى عينيك، خضار لون البرسيم سيؤثر على لون عينيك ويحولهما بالتدريج إلى اللون الأخضر.

لكن آخر قال:

- إن هناك «قطرة تباع فى الصيدليات لونها أخضر، يمكنها أن تحول عينيك إلى اللون الأخضر».

كان سلامة وصابر يقفان فوق الجبل بجوار الحدايد الثلاث يطلان على السلالم البازلتية التى تعلو حارة بمبوزيا التى يسكنونها، رأى سلامة قطة كبيرة آتية فوق السلالم نحوه فأسرع إليها وحاول مصارعتها مثلما يفعل هرقل مع الأسد فى الأفلام.

أحد الأولاد الذين يقرأون عن ستيف ريفز فى الجرائد والمجلات أخبره بأن فيلم هرقل سيعرض فى سينما الهمبرا من يوم الاثنين القادم، فاتفق سلامة مع صديقه صابر على ألا يذهبا إلى مصنع ليفى للسجاد يوم الاثنين ويذهبان إلى السينما، ولشدة شوقيهما إلى ستيف ريفز ذهبا لمشاهدته فى أول حفلة.

أحس سلامة بشىء غير عادى يحدث أمامه على الشاشة، لم يجد ستيف ريفز الذى يعرفه جيدا، وجد رجالا نحافا يرتدون ملابس مختلفة عن ملابس ستيف ريفز، سأل صابر زميله:

- أين ستيف ريفز؟

- سيظهر بعد وقت قصير، لا تقلق.

لكنه لم يظهر وسمعا أحد الجالسين فى الصفوف الأمامية يقول:

- إنه فيلم آخر غير الذى أعلنوا عنه.

كانت المفاجأة الغريبة أنهم عرضوا فيلم «سر مونت كريستو» بدلا من فيلم هرقل.

فيلم آخر كيف؟! ترك سلامة عمله وظل ينتظر هو وزميله صابر ويعدان الأيام والليالى منذ أن أخبرهما زميلهما المتعلم عن عرض الفيلم، قال سلامة لصابر:

- لن أسكت عن هذا.

ـ وماذا نستطيع أن نفعل؟!

قال رجل فى الصف الخلفى:

ـ بكرات الفيلم لم تأت للآن من السينما التى كانت تعرضه الأسبوع الماضى، فاضطروا إلى أن يعرضوا الفيلم الموجود عندهم.

وقف سلامة وصاح بأعلى صوته:

ـ لن نسكت على ذلك.

واضطر صابر أن يقف هو الآخر ولو أنه لم يصح مثله:

ـ لابد من عرض فيلم هرقل.

وقف البعض مثلهما، صاحوا مثلما صاح سلامة، صار عدد الواقفين أكثر من عدد الجالسين والفيلم مازال يعرض، رجال يشهرون سيوفهم ويتبارزون.

سلامة لا يهمه سوى هرقل، لابد أن يراه، قفز فى الهواء فوقع على مسند المقاعد الأمامية فأحس بآلام شديدة فى جسده فازداد صياحا، فاضطر صابر أن يصيح مثله، وخرجا من الصفوف ليقفزا دون عائق.

خرج الكثيرون من الصفوف مثلهما وساروا فى الطرقات منادين:

ـ لابد من عرض فيلم هرقل.

قال طالب من بعيد:

ـ فيلم «سر مونت كريستو» أفضل من فيلم «هرقل».

لو طال سلامة هذا الولد لضربه، ماله هو ومال مونت كريستو هذا؟!

أضيئت السينما ووقف العديد من العاملين ليمنعوا الجماهير من تحطيم المقاعد، صاح المدير:

ـ اهدأوا أرجوكم اهدأوا.

صاح شاب وسط الجماهير وسبه بطريقة أضحكت الكثيرين.

دفع سلامة المقاعد وتبعه العديد من الطلبة وانطلقت الكلمات الجارحة لتصيب المدير، تدافعوا نحوه محاولين ضربه فهرب الرجل، والتف عماله حوله لحمايته، صاح الرجل فزعا:

ـ أبلغوا الشرطة حالا.

جاءت الشرطة من قسم العطارين التابعة له السينما، حاولوا تهدئة الغاضبين دون فائدة، لم يخف سلامة واقترب من الضابط الشاب صائحا وتبعه صابر مضطرا.

قبض عليهما وبقيا فى قسم شرطة العطارين لعدة أيام.

البراق

◆ محمد عبد الحافظ ناصف ◆

الأفق يقبل اخضرار المدى وصورتها مازالت تخايلنى وروحى تسيخ لما تهرب منى فى برارى قلبها فلا تجد غير فراغ النفس، هى معى رغم التى تلتصق بى وتحدثنى عن «فيللتها» التى ورثتها عن زوجها وعن محطتها التى تمون بالوقود فى مدينة نصر. رائحتها تملأ شاطئ بحيرة قارون، تلك الرائحة تذكرنى بوالد صديقى عصام الذى يعمل فى محطة بنزين، يصلح بعض العربات وينظفها، نسمات طرية تأخذنى لقلب البحيرة، المرة الأولى التى أقبل فيها دعوة فتاة قاهرية للتنزه فى مكان غير المتحف المصرى وحديقة الحيوان أو السير لمسافات طويلة على الكورنيش، كنا نهارا وشوقى لرؤية القمر ليلا فى هذا المكان يتغلب على خوفى من العودة للمحلة ليلا، تقول أمى:

سيارات البيجو تسير على كف الشيطان.



لا أدرى لماذا أخذنى ذكر محطة البنزين إلى حصان «بيجاسوس» ذى الأجنحة الذى ينزل يشرب من البحيرة خلال أيام اكتمال القمر ويصرخ ويعود ثانية للسماء الهابط منها دون أن يستطيع أحد ما أن يأخذ بناصيته، لم أكن أعرف حكايته لكن صديقى الذى لا يفارق المكتبة العامة هربا من ثرثرة النساء ومن مندوبى المبيعات وتعصب المدير وسخرية الهاربين من المكتب إلى محلات العصير ومصانع الملابس والتجارة كى يكملوا الشهر دون استدانة قال لى حكايته.

أحمد ـ أحمد!!

أفقت على وخز أصابعها المنتهية بأظافر حادة مطلاة بلون يشبه جلدها الخمرى، يأخذنى منها بيجاسوس دائما ورغما عنى إلى عصام الذى قابلته منذ أيام فى رمسيس ، لم تستطع ذاكرتى الواهنة ـ فى البداية ـ أن تعود إلى صباحات كثيرة قضيناها معا نسرح فى شوارع سمنود من حارة النحاسين إلى حارة المغربلين ومن شارع سعد زغلول إلى المنية، كنا نبدأ مسرحنا(١) بالشوارع التى بجوار المحطة ونستريح كثيرا بعد عناء بيع الحلوى بجوار بيت النحاس باشا الذى صار مجلسا لمدينة سمنود، نراهن دائما الأصدقاء، على عودتنا فى قطار الحادية عشرة والنصف للمحلة، ويحسدنا عيال أم أحمد كثيرا عندما نعود بسرعة وازداد حقدهم لما نأخذ بضاعة أخرى للمساء.. تتبع أحد أبنائها خطواتنا وعرف طريقتنا وحاول أن يأخذ المسرح بالقوة لكننا تجمعنا عليه ورغم أنه ضربنا ولكنه لم يحاول ثانية لأن العيال الصغار جاءوا إلينا، كنا نضحك معهم كثيرا وكان يقلد لهم إسماعيل ياسين والنابلسى والقصرى فيزداد الضحك من حارة لحارة، كنت أحكى لهم عن عفاريت جدتى أم السعد وحكايات الوكالة المهجورة، لم يكن يعرف هو

تلك الأسرار، ضحكنا عليه كثيرا لما تركه الولاد رغم أنه قطع عليهم الطريق كى يأخذوا منه خالد أفندى صرخ فيه بعنف.

- اذهب بعيدا عنهم يا بغل.

وضع ابن أم أحمد رأسه فى جلبابه المزيت ورحل بعروسته (٢) الخشبية بعيدا عنا، لا يمر يوم واحد دون أن نقطع شارع البحر جيئة وذهابا، أحبه منذ أن غامرت وذهبت إلى عزبة تومة سيرا على الأقدام، وعدت فى الأتوبيس عند محطة الحنفى التى لم أكن أعرفها وتعجبت من المكان ولم أعرف كيف أعود مرة أخرى إلى المنشية، نظرت للأمام وللخلف هل أسير فى طريق مسجد آل طه أم أعود للمسجد العالى الكبير، عرفت أنه مسجد الباشا، غرقت فى حيرتى وتصبب عرقى وخفت أن تسرق منى القروش فكيف أدفع ثمن البضاعة وأبى يسكن الصدرية، وفجأة وجدته أمامى، كان أكبر منى بسنوات لكنه لم يشعرنى مرة بذلك، كنت أحيانا أشعر أننى أكبر منه سنا عندما يستمع إلى نصائحى التى كانت تعود أحيانا بالخير علينا.

يذكرنى دائما أن والده مات فيجعلنى أتحسس أبى ويؤكد أنه مات تحت سيارة مرسيدس وأن صاحبها رمى على صدر والده جنيهات كثيرة ولم أكن أعرف المرسيدس ولكنى أتمنى الجنيهات الكثيرة، سألته أين يعمل؟

- محطة بنزين الشون.

يوجد ثلاث محطات فى ميدان الشون، فأحار أيها يقصد، يرد سريعا- التى بها الحصان الطائر!!

لم أكن أعرف ماذا يقصد وتأخذنى كلمة الحصان الطائر وأتعجب، أتساءل هل يطير الحصان؟ أضحك ولكن فى سرى، فقد كان حساسا بدرجة تجعلنى أفرز كلماتى جيدا قبل نطقها، أذهب معه كى يحدد لى موقع المحطة وتأخذنى حكاية الحصان الطائر - ذى الجناحين - المرسوم باللون الأحمر - على قرص كبير كالقمر المضاء بالنيون، أحلم أحيانا أننى أركب هذا الحصان: لكن كيف سأضع فوقه بردعة حمار خالتى، هذا الحصان يستطيع أن يسافر بلدتنا فى لمح البصر فألعب مع عيال خالتى ونصطاد السمك من المصارف ولا نخشى تحذيرات البلهارسيا رغم أننى كنت أتبول دما كثيرا. استطعت أن أربط بين هذا الحصان الطائر والبراق الذى طالما حكى لنا عنه الشيخ شحاتة فى موسم رجب، كان الموسم الوحيد الذى لا يحبه رغم شوقه الدائم للحم ورغم سندوتشات بلبول دكتور الكبدة المستوردة، فرحت كثيرا أننى ربطت بين هذا الحصان الطائر والبراق، أطلقت عليه البراق وصرنا نسمى المحطة بمحطة البراق، كنت أراه دائما حزينا فى هذا الموسم، صرت أنا الآخر لا أحب موسم رجب لأن عصام حزين، أحاول أن أذكره بالذكرى الطيبة لسيدنا محمد لكنه لم يكن يعبأ بتفسيرى ويظل حزينا..

سرت خطوات، لم تكن بجوارى، نسيت أن أسألها الرحيل، توقفت مكانها نظرت إلى نادمة لدعوتها لى لهذه الرحلة، أشرت لها، تقدمت بسرعة، أمسكت بيدى التى استكانت فى يدها دون مقاومة، لم تنظر للخلف، كان بيجاسوس قد نزل ثانية، صرخ صرخة مدوية وطار فوق رأسينا. سألت نفسى.

- لماذا ترك عصام المحلة رغم أنه لا يحب بلدا سواها؟

هوامش:

١- المسرح: مكان محدد للباعة الجائلين لا يدخله غير صاحبه.

٢- العروسة: حامل خشبى تُحمل عليه أكياس شعر البنات.

تليفون

رجب سعد السيد

لم أعد أستخدم دفتر أرقام الهواتف إلا نادرا، وفى أحيان كثيرة، أبدأ فأفتحه، وأراجع الأرقام وأمامها الأسماء، فلا أشعر بأدنى رغبة فى مهاتفة أحد؛ بل إننى لم أشعر بأى فارق حين نفذ السنترال طلبى، تحت تضخم الفواتير، وحول هاتفى إلى خاصية (الاستقبال فقط)!. والغريب أننى، أيضا، لم أعد استقبل مكالماتى بنفس الدرجة المعهودة من الحماس، وأكتفى بأن أرد"نعم؟"، ببرود واضح، حتى إن من لا يعرفوننى جيدا ينتابهم الحرج، ويبادرون بالتأسف لاتصالهم فى وقت غير مناسب.

ولم أكن لأعتقد أن مكالمة «الأومباشى الشبكشى» ستخرج عن هذا السياق؛ غير أنه ينبغى لى أن أعترف أنها مست بداخلى وترا، فاستجبت لها، بل لقد فرحت بها. بدأ، دون مقدمات: «لا أعتقد أنك ستتعرف على من يتكلم معك الآن والواقع، أننى تعرفت على الهيئة العامة لصوته، فقد كان يتكلم وشفتاه شبه مضمومتين، حتى يبدو الصوت وكأنه لشخص آخر؛ ولكن ـ مع مضى ما يقرب من ثلاثين عاما على افتراقنا ـ كان من الصعب أن أربط بين شخصه وصوته، طال صمتى، فقال مؤكدا: ألم أقل لك؟ على أى حال، أنا الأومباشى الشبكشى.

والعجيب، أننى فور سماعى اسمه الذى اشتهر به بين أفراد السرية الثانية «كيما» التابعة لقيادة الفرقة السادسة، مشاة ميكانيكى، تذكرت اسمه بالكامل «أحمد على عبدالعزيز الشبكشى»، كان أول من استقبلنى عند إلحاقى بالسرية، وأسعده كثيرا أن أكون سكندريا مثله، ولم تمض ساعة، حتى كنت أعرف عنه أشياء كثيرة، بينها خصوصيات أسرية لا تذاع، حتى فى أضيق دوائر الأصدقاء، كان ينساب بتلقائية عجيبة ويقتحم عليك أسوارك، بنفس هذه التلقائية أخبرنى بأنه حصل على رقم هاتفى من الدليل قال إنه واثق من أن هذه المكالمة ستسعدنى، وكان الأمر كذلك، ولكنى لم أعبر عن ذلك بالرد بالكلمات، واكتفيت بالضحك، قال أيضا إنه اتصل، بالطريقة ذاتها، بعدد كبير من أفراد السرية، حمدى أبوركبة، فى أسيوط، وأحمد أمين طلبة فى قنا، واكتشف أنه يشغل هناك موقع أمين عام لحزب فى الساحة السياسية؛ وكان حريصا على أن يذكرنى بأن طلبة كان يسعى دائما إلى أن يكون مندوب السرية فى مطبخ قيادة الفرقة، وأن ذلك كان مصدر تميز لنا، إذ كان يمدنا خلسة بأطايب الطعام، ولم يفت الأومباشى الشبكشى أن يداعبنى قائلا: هل أناديك فأقول يا جويش، أم يادكتور.. كنت تحدثنا ـ طوال الوقت ـ عن أحلامك بعد انتهاء فترة تجنيدك أن تحصل على الدكتوراة؛ هل حصلت عليها؟ رد باقتضاب: لا لم يشأ أن يستمر وكأنه استشعر أنه يسبب لى ألما، عاد يتحدث عن أفراد السرية الذين نجح الاتصال بهم؛ هل تذكرت أحمد سعد؟ قلت نعم، الولد الذى كان يحلم بإسقاط فانتوم، بمدفع عربيتنا المدرعة البائسة، وكان يبكى بعد انتهاء كل غارة، لأنه لم يحقق حلمه! سأل:



ومحمد كامل؟

قلت نعم، السوهاجى الذى كان يسرق كحول المختبر الكيميائى الميدانى، ويخلطه بالمياه الغازية قهقه: ابن المجنونة، لم تره وهو سكران، وقد خرج إلى عراء الصحراء، وفى منتصف فبراير، عاريا إلا من خوذة على رأسه، والقايش فى وسطه، والحذاء الميرى! ضحكت، وقلت كنت فى إجازة، فلم أره قال الأومباشى الشبكشى، ولكنى أعتقد أنك لا يمكن أن تنسى الجندى محمد الضيف.

صدرت منى آهة: ذلك الأسمر الطيب

قال: قل الأبله.. كان يصدق أى كلام يقال له هنا، أدركت أنه يشير إلى واقعة بعينها، عندما (اصطاده) الأومباشى الشبكشى، قبل أن يقوم بإجازة الزواج، ونجح فى إقناعه بأشياء خاصة، يتوجب عليه القيام بها فى ليلة الدخلة، تجعل زوجته

«عبدة» له طول العمر.

وصدق الضيف، وفعل فاسودت ليلة الدخلة، وقضاها بين المستشفى وقسم الشرطة.

كان من الصعب إيقاف تدفق حديث الشبكشى، والحقيقة أننى كنت مقبلا على مائدة الذكريات التى قدمها لى، غير أننى فوجئت بنفسى أغير مجرى الحديث، وأسأله: وماذا عن أحوالك؟ قال: تركت شركة النسيج بعد تصفية القطاع العام، وفتحت بالقرشين دكان نجارة، قلت صحيح.. صحيح.. أذكر أنك كنت تجيد النجارة، قال: هى مهنة العائلة ولكن مشروعى فشل.. تعرف حالة الركود، سكتنا - معا - للحظات.

فجأة، عاد الشبكشى يسأل، وكأنه يبدأ حديثا آخر: هل ما زلت تحتفظ بتذكاراتك العجيبة؟! فاجأنى.

كنت حقا قد نسيتها.. جلد ذلك الثعبان الذى ظل نائما بجانبى طيلة الليل، فى موقع عند الكيلو ٥١، طريق القاهرة السويس؛ وشظية الصاروخ الذى انفجر وتطايرت منه تلك الشظية لتخترق الرمال على بعد سنتيمترات قليلة من رقبتى، والحصيات ذات التشكيلات والألوان المميزة، التى كنت أجمعها من أرض سيناء، فى الأيام القليلة، التى قضيناها فوقها، قبل أن نرجع إلى الضفة الغربية، مع بداية تكشف الثغرة.

اكتفيت بآهة عميقة، ولم أشأ أن أخبره بأننى أعطيتها لابنى، معتقدا أننى أهديه ميراثا يعتز به، فلم يفعل؛ وضيع كل شىء، حتى إنه لا يعرف أين ذهبت تلك الأشياء.

عدنا للصمت، وكان أطول، هذه المرة، ثم فجأة أنهى الأومباشى الشبكشى المكالمة فى كلمات قليلة، متسرعة متآكلة الأطراف؛ وأقفل السكة، قبل أن أرد عليه.

لم أغادر مقعدى، ولم أرفع عينى عن الهاتف، كنت أفكر فى تعجله بإنهاء المكالمة، الذى لا يتفق إطلاقا مع سعيه للاتصال بى، ورغبته فى التواصل واستعادة جوانب من تاريخ مشترك. قلت فى نفسى: لا تتعجب وكما أدركك أنت التغير، ونالت من أعصابك الصروف، حدث ذلك للآخرين، وعلينا أن نتبادل التماس العذر لأنفسنا، وكنت حريصا على أن أحتفظ، لأطول وقت ممكن، بالقدر من السعادة التى رشتها محاولة الأومباشى الشبكشى للاتصال بى، وربما كانت أفكار أخرى ستتوارد إلى ذهنى، ولكن ذلك لم يحدث، لأن الرنين تصاعد؛ فرفعت السماعة، وقلت هذه المرة أهلا وسهلا، فكان صوت الشبكشى يعاود الاتصال؛ فضحكت بصوت عالٍ، قال: واضح أنك انتعشت! قلت : نعم حقيقى.. حقيقى، قال: لا تؤاخذنى.. كنت أريد أن أتكلم معك فى موضوع خاص.. الحقيقة أننى مقبل على تزويج كبرى بناتى، جاءها ابن الحلال، وأنا مزنوق فى قرشين، ولم أجد أمامى إلا أن أطرق باب الأصدقاء القدامى.

لم تسعفنى كلمات لأرد بها، توزعت بين التعاطف والدهشة والعجز عن التلبية، وأدركت عمليا معنى كلمات مثل «انعقد لسانى»، ويبدو أن ذلك كله استغرق وقتا طويلا، فسمعت الأومباشى الشبكشى يردد غمغماته غير المفهومة، التى ينهى بها مكالماته.

قراوية

مقطع من رواية "المشوار العظيم"

◆ مصطفى الأسمر ◆

ولدتنى أمى يوم جمعة ليكتمل بمقدمى عدد أبنائها سبعة بعدد أيام الأسبوع، ولأن الجمعة عطلة رسمية بدواوين الحكومة ومكاتب القطاع العام وبعض المتاجر الخاصة والمدارس والجامعات، فقد ذهبت «الداية» صباح يوم السبت إلى مكتب صحة المركز التابعة له قريتنا لقيد اسمى بسجل المواليد واستخراج شهادة الميلاد المجانية الدالة على مواطنتى والتى بموجبها يتم تجنيدى بجيش البلاد، ويتحدد من واقع تاريخها موعد إحالتى إلى المعاش، باختصار هى وثيقة أساسية يجب إرفاقها مع غيرها من المستندات عند التعامل مع الدولة الأم.

وقبل خروجى إلى الدنيا خرج أبى من الدار سعيا وراء الرزق بعد أن أصدر لأمى أوامره بشأنى، قال: إن جاء المولود ذكرا فسيكون اسمه كراوية سألته أمى: وإن جاء أنثى؟

أجابها: إن حدث هذا أترك لك حرية اختيار الاسم ولن أحاسبك على اختيارك، فاختارى. أخبرته أنها تشتهى أن تسمى «مستكة».. ضحك والدى وقال: هو اسم يصلح لمن يعمل أبوه عطاراً ياامرأة وأنا لم أحترف مهنة العطارة بعد، فكفى عن مناوراتك ودعك مما تخططين له فلن «آتى لك» «بعروق المغات» ومتطلباته. أغيره إن كنت لا توافق عليه، بل انتظرى فقد أفكر أنا فى تغيير حرفة النجارة التى ورثتها عن أبى وأجدادى.

ولسبب ما استبدل من كتب شهادة ميلادى بحرف كافى حرف القاف فأصبح اسمى هكذا (قراوية) لا كراوية لم يزعجنى الاسم بحرفه الدخيل عليه، أسرتى بدورها لم تنزعج، تعاملنا معه بألفة وتلقائية.. أما عن شكلى ومواصفات جسدى أنا (قراوية) الذى استبدل الموظف الكتابى بحرف كافى حرف قاف فقد استقبلت الدنيا بجسد ممصوص مما دفع صغرى خالاتى الخمس أن تنبه أمى إلى أن كل من سبقنى من إخوتى البنين والبنات كان الواحد منهم أو الواحدة، يفوق حجمه حجمى وأنذرت أمى أننى سأموت قبل أن تحتفل بيوم (سبوعى).. بينما قالت عمة من عماتى الثلاث والتى هى أكبرهن سنا وأثقلهن وزناً وهى تأخذنى من أمى وتحملنى بين ذراعيها إن كل من حملتهم من مواليد الأسرة والأقرباء كان وزن الواحد منهم أو الواحدة يفوق وزنى بمراحل.

وقالت لأمى: ابنك هذا سيعيش ولن يغادر الدنيا إلا بعد أن يوارى كل أفراد عائلتك فرداً فرداً التراب.. وهكذا كنت أنا وحدى بإجماع الخالات والعمات الأصغر حجماً والأقل وزناً بالنسبة لإخوتى الاثنى عشر، لكنى تميزت عنهم جميعاً ببشرة بيضاء صافية وشعر أصفر ناعم وعينين زرقاوين.. أما عن أصبعى السادس الذى نبت بكفى



اليسرى فلم يمثل عندى أية مشكلة أو يسبب لى حرجًا بل كثيراً ما تباهيت به.. ما حفظته ذاكرتى من أسماء لإخوتى أربعة أسماء لا غير، اثنان من السابقين علىّ، واثنان ممن لحقوا بى، ذكران هما (زمبة – والمنشار) وبنتان (بنسة – ومقشطة) لم تنفلت أسماؤهم من ذاكرتى لأنهم كانوا وحدهم دون سواهم من لعبت معهم الألعاب وأكلت معهم الطعام، ولأن الثياب كانت بيننا على المشاع، تخصنا جميعًا «فأشطرنا» من كان يسبق الآخرين فى السطو على أفضلها.

جبت مع أبى العزب والنجوع والدساكر والقرى أحمل له خرج عدة النجارة دخلت معه بيوتًا بعدد شعر رأسى، شاركته فى تثبيت أرجل النمالى والطبالى، وأنشأت معه من العدم «قباقب الحمام» و«سندت» عليه وهو يضع قطعة خشب بديلة عن قطعة أخرى نخرها السوس بقاعدة كنبة «استمبولى».

فأتقنت مع الأيام الصنعة وأصبحت «جهبذًا» فيها، خبيراً بأسرارها، علمًا من أعلامها وكثيراً ما كنت أقوم بالعمل بمفردى، لحظتها كان أبى يكتفى بالفرجة علىّ ويتحدث مع النسوة اللائى يتجمعن حوله يتسقطن منه أخبار نظائرهن.

ولأن أبى كان خصب الخيال فكثيراً ما انشغلت عن العمل وتفرغت لسماعه عندما تلتقط أذناى حكاية من حكايات خاصة عن تلك الأحداث التى تدور فوق الأسرة أو على المراتب المفروشة فوق «الحصر» الجديدة المزخرفة والمشتراة خصيصاً لليلة الدخلة.. سألت أبى ذات يوم أن يتفرغ هو لصنع الطبالى وإصلاح ضلف النمالى على أن أتولى أنا مهمة الحكى للنسوة واعداً إياه ألا أخذله وأن أثبت جدارتى له ولهن، يومها لم يكتف بأن يسمع منى ويصمت.. بل قذفنى بأكبر «شاكوش» فأحدث برأسى جرحاً لازمنى أثره حتى النهاية.. لم تنزعج النسوة المتحلقات بأبى من منظر الدم المتدفق من رأسى بل ظللن يتابعن بشغف روايته عما حدث بين تلك المرأة التى ترملت فتزوجت فور انتهاء عدتها بمن يصغرها سنًا، وعن قمصان النوم التى كانت ترتديها له فى كل ليلة: ألوانها وأشكالها وأحجامها المختلفة ولما زاد تدفق الدم من الجرح والكل عنى لاهٍ استعطفت صاحبة الدار أن «تمن» علىّ بحفنة بن أدفنها فى فتحة الجرح.

››››

قلت لبنسة: مهما فعل أبوك بى فلن «أسرح» معه بعد اليوم أبداً وافقنى زمبة وقال: معك حق فعنده الكثير من أبنائه فليختر من بينهم من يحمل له «عدته».

أما المنشار فقد حذرنى من «قادومه» إن نفذت ما انتويته ونصحنى أن أعقل وأبطل «جنان».. «نكشت» مقشطة بأناملها جرح رأسى ثم عصرت فيه ـ من خرقة ـ قطرات كحول بللتها من الزجاجة التى تحتفظ بها أمى بمكان دائم



التغيير حتى لا تصل إليها يد أبى وكثيراً ما تشاجرا معًا بسببها.. صرخت ألمًا فشددت شعر رأسها وعضضت زندها ولعنت أباها وعندما خف الألم لعب خمستنا (الاستغماية) ابتعدت عنهم وتواريت خلف الشجرة المتشابكة الأغصان المستقرة فوق الضفة الأخرى للترعة بعد أن وصلت إليها سباحة رافعًا بيدى اليسرى الجلباب لأحميه من البلل، ظللت فى مكمنى ثم جاءتنى فكرة ألا أعود إلى البيت إلا بعد أن تشبع كلاب الليل نباحًا فأخلع عن زمبة جلبابه وهو نائم لأرتديه أنا، واستره بالجلباب الذى حملته يدى اليسرى فيحسبه أبى أنا.

››››

ربطنى أبى من معصم يدى اليمنى بحبل غليظ وسحبنى خلفه حتى إذا أطلت علينا أول «عزبة» أمرنى أن أردد خلفه نداءه المعهود (نجار نجار، أصلح الشبابيك والأبواب، أسمر الطبالى وأركب سلك النمالى، أثبت سير القباقيب وأوضب ضلف الدولاب).. استوقفتنا واحدة من زبائن أبى وسألته أن يسدى إليها معروفًا قالت: لا أريدك لإصلاح شباك أو باب، ولا أمتلك نملية ولا كنبة، ولا يستعمل زوجى قبقاباً عندما يدخل إلى «بيت الراحة» ولا نضع أرغفة الخبز فوق طبلية كالأثرياء.

نهرها أبى وأمرها أن تكف.. عن لغوها وسخفها وتدخل فى الموضوع مباشرة وسألها لماذا استوقفته على «الريق» والله لم يحن عليه بعد «بشغلة» ولا مشغلة يتقاضى عنها أجراً يشترى به رغيفين للغداء وحتى رغيفاً «حافًا» لإفطارنا.

قالت: أريدك أن تأتى لى من البندر بوصفة من عطار تثق فيه وتطمئن لأمانته وسبق لك أن تعاملت معه كثيراً «فاستشطرته».

سألها أبى: أهى لك أم للمحروس زوجك؟

:كفاك إحراجاً لى أبا قراوية. : هى له<

إذن، فمن وصفها له؟

:«داية»الزمام و«أمنتنى» ألا أقول لأحد.

تأملتنى المرأة وكانت شابة عروسا لم تكمل بعد عامها الأول من الزواج فقلت: أنا أشترى لك طلبك من عطار أعرفه فلا تحملى هما، ودعك من أبى فقد ينسى طلبك لكثرة مشاغله، وما يطلب منه.

هاج أبى وعيرها بزوجها ثم لعنها ولعن أمى التى أنجبتنى ووبخ نفسه إذ لم يتدخل منذ البداية فمنحها الفرصة لتدليلى فأفسدتنى وشجعتنى بتربيتها المعوجة لأدس أنفى فى أمور تخص الكبار وحدهم ولا ينبغى للصغار أمثالى أن يخوضوا فيها.. تخلصت من الحبل الذى يلف معصمى ويسحبنى أبى منه واندفعت أجرى بعد أن ألقيت «خرج

العدة» من فوق كتفى.. لم أعبأ لا بصياحه ولا بتهديده ووعيده، فقط تفرغت للجرى متخذًا خطا معرجًا لأتحاشى كسر الطوب وقطع الحجارة التى أخذ يقذفنى بها، حتى إذا ما غاب عن عينى جلست أسفل نخلة.. مرت بجوار أذنى «حصوة» فاستدرت أنظر خلفى متخوفاً أن يكون أبى قد لحق بى فرأيت طفلة تهم أن تقذفنى بأخرى.. جريت نحوها ما إن وصلت إليها حتى جذبتها من ساقها فوقعت أرضاً وضحكت فضحكت قالت: شعرك جميل..

قلت: بنات كثيرات قلن لى هذا مثلك..

قالت: إن أعطيتنى خصلة منه أعطيك شعرى الطويل كله.

:أحضرى لى أولاً رغيفًا مرشوشاً بالمش أبادلك الشعر.

: أمى ستضربنى إن فعلت ذلك.

: ادخلى من الشباك فلا تراك أمك.

: أمى تغلق الشباك دائمًا.

: اصعدى إلى السطح ثم اهبطى منه إلى داخل البيت.

: أمى تخفى عنا السلم الخشبى.

: أنت تخافين من أمك وأنا لن ألعب معك لأنك تخافين منها.

: سأحضر لك قرص طماطم من الحقل الذى يعمل به أبى.

: وأنا لا أريد إلا رغيف العيش المرشوش مشاً

: عيناك جميلتان

: إن أحضرت مع الرغيف بيضتين أعطيك عينىّ وأخذ منك عينيك.

: ووجهك لونه أبيض.

: بطنى لونها أكثر بياضاً.

: أراها

: رغيف المش قبل أى شىء فأنا جائع

: رأيتك مرة وأنت تسير خلف النجار.

: النجار أبى وهو أحسن من أبيك.

: أبى يزرع الأرض.



: أمى تطبخ لنا العدس.

:عندما تطبخه أمى يحضر أبى البصل الأخضر ويأكل منه كثيراً فتقول له أمى: أحب رائحة فمك عندما تأكله.. ثم تضحك.

: إن أكل أبى البصل تصنع له أمى الشاى بالنعناع.

: وأمى تغليه وتسقيه لى بالقوة إن شكوت لها من مغص ببطنى

: اسمعى، إن أحضرت لى الرغيف المرشوش ألعب معك لعبة العروسة.

: أهى الأحلى أم لعبة «الأونة»؟

: هى وقد علمتها لى جارة لنا.

>>>>

قالت مقشطة: إياك أن تدخل الآن البيت ياكراوية فأبوك ينتظرك وعينه تطق شرراً.

قال المنشار: رأيته وهو يعلق الحبل بالسقف ويقسم لأمك أنه سيعلقك من قدميك.

قالت مقشطة: ويتركك هكذا حتى الصباح.

:لكننى جائع.

قالت بنسة: زمبة ينتظرك بجوار الساقية فاذهب إليه..

سألت زمبة عن الطعام الذى أرسلته أمى لى معه أجابنى:

: أمى لم ترسل معى شيئًا.

: مقشطة قالت لى.

: مقشطة تكذب عليك.

: أنت أكلته ياحرامى.

: أنا لم أذقه والحرامى أنت.

ملأت قبضتى من طين الأرض ولطخت به جلبابه. فقذفنى بمثله، تعاركنا ولم يخلصنا من بعضنا البعض إلا المنشار ومقشطة.

وهو أيضاً يحب عرائس البحر

سعيد رفيع

فى الجنوب، وفى شرم الناقة على وجه التحديد، على بعد بضعة كيلو مترات من الشاطئ، وكان قد فرغوا توا من جذب البروسى وألقى به فى بطن القارب، ثم أدار المحرك، وصوب مقدمة القارب صوب الشمال، محاذرا الشعاب المرجانية الخطرة، التى يعرف مواقعها جيدا.

الوقت بعد العصر بقليل، وكان يعرف أنه لن يدخل مرسى الصيادين بالغردقة إلا بعد صلاة العشاء، هو شخصيا يفضل ذلك، إذ كان من ذلك النوع من الصيادين الذين لا يحبون أن يطلعوا أحدا على حصيلة صيدهم، والدخول إلى المرسى ليلا سيحقق له ذلك، بمجرد أن يدلف إلى المرسى سيهبط بثلاثة أجولة معبأة بالأسماك، لن يكون بالمرسى عدد كبير من الناس فى ذلك الوقت، ثلاثة أو أربعة صيادين على الأكثر.

انقضت فترة سكون الرياح، التى استمرت ثلاثة أيام، وبدأت طلائع رياح الأزيب تهب من الجنوب، وهذا ما سيساعده فى الإبحار شمالا صوب الغردقة، فقاربه الجديد لايزال محتفظا بأشرعته، حتى بعد أن قام بتجهيزه بمحرك حديث بقوة أربعين حصانا، فقد دأب على استخدام الأشرعة فى كثير من الأحيان، خاصة عندما تهب الريح صوب نفس المكان الذى يقصده، حينئذ يكتفى برفع الأشرعة، ويبقى محركه ساكنا، حفظا له، وتوفير للوقود.

لكن عندما اشتدت رياح الأزيب، ولفحت وجهه بسخونتها، أنزل الأشرعة، وأدار المحرك، فسرعة المحرك تفوق سرعة الرياح مهما اشتدت، والسرعة مطلوبة فى هذه المرة بالذات، ففى ظل الحرارة التى ترافق رياح الأزيب ستتعرض حصيلته من الأسماك للتلف، خاصة لو تأخر فى الوصول إلى المرسى.

٭٭٭

بعد أن توارت الشمس خلف جبال الساحل الغربى، تراءت له الحافة الجنوبية لجزيرة جفتون، لم يجد ثمة صعوبة فى رؤيتها بوضوح، إذ كانت الليلة توافق الرابع عشر من شهر ربيع أول، وكان القمر مزهوا باكتماله، فواصل إبحاره صوب الشمال، وقدر أن ما تبقى له من وقت لن يتجاوز الساعتين، بعدها سيكون على مشارف مرسى الصيادين بالغردقة، وقدر أيضا أن التلف لن يلحق بأسماكه خلال هذا الوقت القصير، فقد وضع الأسماك بعناية فى أربعة صناديق خشبية، وقام بتوزيع ألواح الثلج بالتساوى على الصناديق الأربعة، ولم ينس أن يغطى الصناديق بأجولة الخيش، كى تعزل الأسماك عن رياح الأزيب الحارة.

كان الصمت مطبقا على الأجواء، إلا من صوت المحرك، ومن صوت تلاطم الأمواج الصغيرة على جانب القارب، فأخذ



يدندن بأغنية قديمة من أغانى الصيادين، ولكنه لم يكملها، إذ توقف فجأة عن الدندنة، عندما ارتفع من مؤخرة القارب صوت يشبه الفرقعة، انحرف القارب بعدها قليلا إلى اليسار، وتباطأت حركته، فأوقف المحرك على الفور.

بحكم خبرته أدرك أن تلك الفرقعة لا تحدث إلا من مروحة الرفاص، فقد تصادف معه أكثر من مرة أن مروحة الرفاص، فى حركتها الدائرية المتواصلة، كثيرا ما تصطدم بأحد الدلافين، والنتيجة المؤكدة لذلك موت الدلفين، أو إصابته بجرح خطير على الأقل، ويرافق ذلك فى أحيان كثيرة أن يلحق الضرر بمروحة الرفاص ذاتها.

فكر أن يخلع ثوبه، وأن ينزل إلى الماء كى يتفحص المروحة، ولكن قبل أن يفعل طفا فوق الماء جسم كبير، خمن أنه دلفين، تطلع إليه، فبدا له بالفعل كدلفين ضخم، يزيد طوله عن المترين، ولكن عندما أمعن النظر تأكد أن ما يراه لم يكن دلفينا، بل أنثى عروس البحر، عرف

ذلك من ذيلها الكبير الذى يشبه حدوة الحصان، ومن الزعنفتين الوحيدتين فى أعلى الجسم، واحدة جهة اليمين، وأخرى جهة اليسار.

تملكه القلق، وأخذ يفكر بسرعة، فكر فى الضرر الذى يمكن أن يكون قد لحق بمروحة الرفاص، رغم أنه لم تكن لديه أى مشكلة فى مواصلة الابحار، إذ يمكنه أن يعتمد على الشراع، فالشراع وحده كفيل بأن يصل به إلى وجهته سالما، خاصة مع هبوب رياح الأزيب التى ترافقه رحلته شمالا صوب الغردقة.

ولكن رغم ذلك لم تنكسر لديه حدة القلق، بل كان يتمنى ألا يكون الضرر قد لحق بالمروحة، فالمحرك لا يزال جديدا، وقد دفع للحصول عليه مبلغا كبيرا، ولا تزال هناك أقساط عديدة عليه أن يدفعها بانتظام كى يسدد ثمنه بالكامل، لذلك شرع على الفور فى خلع جلبابه، وقفز إلى الماء، ثم غاص بالقرب من مؤخرة القارب حتى أمسك بيده مروحة الرفاص، وأخذ يتفحص الريش بأصابعه، واحدة بعد أخرى، ريشة، اثنتان، ثلاث ريش كاملة وسليمة، وهو ما يعنى أن الضرر لم يلحق سوى بعروس البحر، التى كانت لا تزال طافية فوق الماء دون حركة، وهو ما أوحى إليه بأنها قد ماتت فور أن ضربتها المروحة.

بعد أن اطمأن لسلامة المروحة عاد يتطلع إلى عروس البحر، التى دفعت بها الأمواج حتى كادت تلتصق بالقارب، نظر طويلا إليها، وفكر كيف يمكنه أن يستفيد منها، واستبعد فكرة أن يقوم برفعها إلى ظهر القارب، فهو لن يستطيع بمفرده أن يفعل ذلك، كما استبعد فكرة ربطها بحبل وجرها خلف القارب، فعروس البحر لن تبقى طافية حتى يصل إلى المرسى، إذ من المحتمل أن تغوص أحيانا تحت وطأة وزنها، وهو الأمر الذى قد يقلب القارب، أو على الأقل يشكل عبئا كبيرا لا يحتمله المحرك، ناهيك عن أنه لن يستطيع أن يدخل المرسى بمثل هذا المخلوق البحرى، وهو يعلم جيدا أن قوانين الصيد تحرم صيد عرائس البحر باعتبارها من الكائنات البحرية النادرة.

وكان الحل الذى استقر عليه هو أن يربط العروس بحبل إلى جانب القارب، يربطها إلى الرمانة اليسرى أو اليمنى، وأن يعرج بها إلى جزيرة جفتون، التى كانت قريبة منه فى تلك اللحظة، وهناك يقوم بسحب العروس إلى شاطئ الجزيرة، يقوم بسلخها، وينقل إلى القارب أكبر كمية من اللحم يمكن أن يحتملها قاربه، وهذا هو ما حدث بالفعل، ثم أدار المحرك، ودفع بالدفة يسارا، فانحرفت مقدمة القارب يمينا صوب الجزيرة.

٠٠٠

أوقف قاربه على بعد عشرة أمتار تقريبا من شاطئ الجزيرة، لم يكن بإمكانه أن يتقدم أكثر من ذلك، فهو مثل أى خبير بشئون البحر يعرف جيدا متى يقف ومتى يتقدم، وهو يعرف أنه لو تقدم مترا واحدا أكثر من ذلك فإن غاطس القارب سيصطدم بالقاع، الذى يحفل بشعاب مرجانية خطرة تطوق الجزيرة من جميع الاتجاهات.



لم يشأ أن يضيع وقتا، إذ كان متعجلا للوصول إلى الغردقة قبل أن تفسد حمولة قاربه من الأسماك، وكان لا يزال بسرواله بعد أن خلع الجلباب، فاختار أطول حباله على ظهر القارب، وقفز إلى الماء، ثم طوق به رقبة عروس البحر، بعد أن حررها من الحبل الآخر الذى يربطها بالقارب، وشرع يخوض فى الماء صوب الشاطئ، وهو يشد السمكة خلفه، وعندما وصل إلى الشاطئ استدار إلى الخلف، ثم غرس قدميه فى الرمال، وواصل جذب السمكة نحوه بكل ما يملك من قوة. كانت المياه بالقرب من الشاطئ ضحلة، فشعر بثقل السمكة، ومع ذلك واصل الجذب، حتى تمكن من جذب أكثر من نصف السمكة إلى الرمال الناعمة.

بعدها جلس إلى الأرض يلتقط أنفاسه، ودار برأسه يتفقد الجزيرة من حوله، كانت الجزيرة خالية تماما، وكان الشاطئ مليئا بقناديل البحر وأعشاب القيصار التى رمت بها الأمواج، كما لمح عددا كبيرا من الجحور المتناثرة فى أرجاء الشاطئ، وأعدادا أكبر من الكابوريا التى تخرج منها أو تعود إليها فى ضوء القمر.

فكر أن يقوم بجولة استكشافية على الشاطئ، بحثا عن آثار السلاحف التى تدفن بيضها فى الرمال، تمنى أن يعثر على كمية كبيرة من البيض، وأن يحمله معه لزوجته، فزوجته تحب بيض السلاحف، وهو كذلك يحبه، بيضة واحدة منه كفيلة بأن تشعره بالشبع، وبيضتان كفيلتان بأن توفران له نشاطا متوافرا طوال الليل مع زوجته، وربما لهذا السبب لا تكف زوجته عن تذكيره بالبحث عن بيض السلاحف كلما نزل إلى البحر.

انفرجت شفتاه عن ابتسامة وهو يتذكر آخر مرة نام فيها مع زوجته، بعد أن تناول بيض السلاحف، هو يعرف جيدا أن زوجته ليست جميلة، فهى سمينة أكثر من اللازم، وأنفها مفلطح أكثر من اللازم، بل إنه لا يطيق أن يطيل النظر إلى شعرها الأكرت، ومع ذلك فهو قانع بها، لأنها تعرف جيدا كيف تثيره، صحيح أنه كان يتمنى أن تكون له زوجة أجمل منها، زوجة ذات أنف دقيق وضفائر طويلة وعينين بسعة البحر، كان كثيرا ما يحلم بذلك، ولكنه كان يستيقظ من حلمه فى كل مرة لينسى الأمر تماما، ويعود قانعا وراضيا بزوجته، فزوجة قبيحة ممتعة أفضل من زوجة جميلة باردة.

استيقظ فجأة على صوت يشبه الزفير، فارتعد قليلا، ثم خفتت الرعدة حتى تلاشت تماما، فهو يعرف أن جفتون بالذات هى من الجزر التى تخلو من الجان والعفاريت، وقد سبق له أن نام على شاطئها أكثر من مرة بمفرده دون أن يرى عفريتا أو جنيا، كان الصوت لا يزال يأتيه متقطعا، وكان يأتى من مسافة قريبة جدا منه، عندها ألقى نظرة إلى عروس البحر الممدة أمامه، فرأى أنها لا تزال تتنفس، وأنها تحاول أن تحرك رأسها يمنة أو يسرة، أمعن النظر فيها، فرأى خيطا من الدم يسيل من جانب رأسها، وأدرك أن جرحا أصابها جراء ضربة المروحة.

استغرق فى تأملها، لم تكن غريبة بالنسبة له، فقد رآها قبل ذلك عدة مرات، يحلو دائما لعرائس البحر أن تسبح بمحازاة قوارب الصيد، غالبا ما يحدث ذلك عندما تسكن الرياح وتصبح صفحة الماء مثل مرآة تتلألأ فى ضوء الشمس، اعتاد الصيادون أن يلقوا إليها بعضا من أسماكهم، فتتلقف ما يلقى إليها وتواصل سباحتها إلى جوار القارب، ثم

تودعهم بأن تضرب الماء بذيلها الكبير، بعدها تغوص فى الماء وتختفى فى الأعماق.

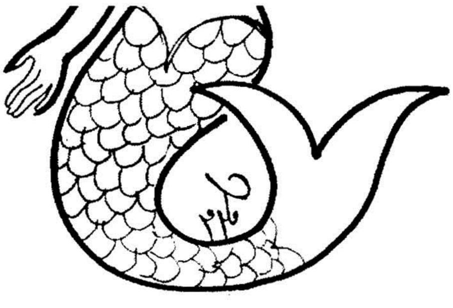
كل الصيادين يحبون عرائس البحر، وهو أيضا يحبها، أمر واحد لا يعجبه فيها، هو رأسها، فرأسها لا يعدو أن يكون مجرد كتلة متورمة بها فتحتان للعينين، عينان ضيقتان لا تتناسبان مع حجم الرأس، أسفلهما فتحتان للتنفس، وفم كبير ممطوط من جانبيه، إنها باختصار مجرد خنزير، حتى الزعنفتان الكبيرتان فى أعلى جسمها، واللتان تبدوان كذراعى إنسان، تضيفان عليها مزيدا من القبح، ومع ذلك يطلقون عليها عروس البحر، لقب لا تستحقه دون شك.

ورغم ذلك كله فهو يحبها، فعرائس البحر تصنع الكثير من أجل الصيادين، فهى التى تؤنس وحشتهم فى عرض البحر، وهى التى تنقل الغرقى أو الذين يوشكون أن يغرقوا وتلقى بهم بالقرب من الشاطئ، الدلافين تلعب وتعبث بأى جسم ميت يطفو فوق الماء، سواء كان الجسم لغريق أو لسمكة ميتة، عروس البحر وحدها هى التى تنقل الغرقى حتى لا تفترسها أسماك القرش، هى كائن طيب، كائن يذكره بزوجته، فزوجته ليست جميلة، بل هى أقرب إلى القبح منها للجمال، ورغم ذلك فإنه يحبها، لأنها طيبة، ولأنها تفعل الكثير من الأشياء الجميلة من أجله، يكفى أنها ترعاه، وترعى أطفاله، ويكفى أنها تؤنس وحشته، وتشده إلى عالم جميل من المتعة عندما يشعر بالسأم وتتراكم عليه الهموم.

تذكر أنه لم يحضر معه سكينا ليسلخ عروس البحر، وكان من المفترض أن يهرع لإحضار السكين من القارب، فعلى متن القارب يوجد أكثر من سكين، سكاكين من كل الأحجام، يحتاجها الصياد عادة لتقطيع الأسماك، أو تقطيع الطعم، أو قطع الحبال، أو حتى تقطيع الخضراوات التى يتزود ببعضها قبل نزوله إلى البحر. إحضار السكين لن يكلفه سوى أن يخوض إلى حيث يرسو القارب، بضعة أمتار ذهابا، وأخرى إيابا، ولكن بدلا من أن يفعل ذلك، قام يبحث عن قناديل البحر، التى كانت متناثرة فى أرجاء الشاطئ ، وأتى بأحدها، وشرع يدعك به موضع الجرح من رأس عروس البحر، فعل ذلك عدة مرات حتى توقف نزيف الدم، كان لابد من إيقاف النزيف، فقد قرر أن يعيد عروس البحر إلى الماء، وعودتها وهى تنزف سيعرضها حتما للخطر، فأسماك القرش تشم رائحة الدم من بعيد، وعندها ستشرع فى البحث عن الضحية حتى تعثر عليها، ثم تتجمع حولها، ولا تبقى منها شيئا.

وحتى يضمن توقف النزيف بشكل قاطع عمد إلى تقطيع قنديل البحر إلى عدة قطع صغيرة بأصابعه، وحشا بها موضع الجرح العميق، فهو يعلم جيدا أن قناديل البحر تكوى الجروح، ثم تناول بيده بضعة أعشاب من القيصار وأدخلها فى فتحة الجرح، انتهى من ذلك ثم قام من فوره، وشرع فى جذب العروس صوب البحر، فعل ذلك بكل قوته، حتى نجح فى شدها لبضعة أمتار فى الماء، وهى مسافة اعتقد بأنها كفيلة كى يغطى الماء معظم جسمها، بما يسهل عليها مهمة السباحة عندما تبرأ، تركها هناك، بعد أن حررها من الحبل، وقفل عائدا إلى الشاطئ، ليبحث عن بيض السلاحف.

سار مسافة طويلة على ساحل الجزيرة يقص أثر السلاحف، وعندما وجد أثر إحداها، تتبعه حتى توقف عند كومة من الرمال، فشرع ينبش الرمل، عندئذ تجلى له بيض السلاحف وهو يبرق فى ضوء القمر، لم يكن لديه ما يحمل فيه البيض



سوى سرواله، بعد أن ترك جلبابه فى القارب، فخلع السروال على الفور، وفرشه على الأرض، ثم قام بجمع أكبر عدد من البيض، بعد أن عالج السروال ليصبح أشبه بالصرة.

بعدها عاد أدراجه، وشرع يخوض فى الماء صوب القارب، وبعد أن خطا بضع خطوات فى الماء تلفت إلى الموضع الذى ترك فيه عروس البحر، لكنه لم يجد لها أثرا، فأدرك أنها رحلت بعد أن برأت من جرحها، فواصل خوضه فى الماء حتى بلغ قاربه، عندئذ أفرغ البيض فى أحد الأجولة الفارغة، وعمد إلى ارتداء جلبابه، ثم جذب البروسى، وأدار المحرك، فانطلق القارب، بينما جلس هو فى المؤخرة، ممسكا بالدفة، وهو يدندن بأغنية أخرى قديمة من أغانى الصيادين.

لم يمض وقت طويل على انطلاق القارب، حتى لاحظ أن سمكة كبيرة ترافقه فى رحلته، كانت السمكة تسبح بمحازاة القارب من الجهة اليسرى، وعندما نظر إليها، أيقن أنها عروس البحر، بل ذات العروس التى عالج جرحها على شاطئ الجزيرة، كان مسرورا لرؤيتها وهى تسبح بهذه الحيوية، فتناول سمكة وألقى بها إليها، فتلقفتها عروس البحر على الفور، فرمى إليها بسمكة ثانية، ثم ثالثة، فرابعة، كانت عروس البحر تتلقف الأسماك وتواصل سباحتها بمحازاة القارب، ولما توقف عن رمى مزيد من الأسماك إليها، ضربت عروس البحر صفحة الماء بذيلها فتطايرت بضعة قناديل بحر فى الهواء لتسقط فى بطن القارب.

شعر أن عروس البحر تناوشه، وربما تلاعبه، فقرر أن يشاركها اللعب، وأخذ يتناول ما تلقيه إليه من قناديل البحر، ويعيد إلقاءه إليها، عندئذ تضرب العروس صفحة الماء بذيلها من جديد، ليتطاير المزيد من القناديل فى الهواء لتسقط فى القارب، فيتناولها ويلقى بها إليها، ظل يناوشها وتناوشه، خيل إليه أنه يسمع ضحكاتها من تحت الماء، فبادلها الضحك، قهقه عاليا لعلها تسمعه، وتواصلت المناوشة واللعب بينهما حتى أشرف القارب على المضيق الذى يفضى لمرسى الصيادين.

قبل أن يعبر المضيق أبطأ من سرعة القارب، فسبقته عروس البحر، ولكنها لم تدخل المضيق، بل شرعت تطوف حول القارب، طافت حوله عدة مرات، ثم أبطأت من سرعتها هى الأخرى، فسبقها القارب ليدخل المضيق، بينما استدارت عروس البحر، لتواصل سباحتها صوب الجنوب.

تملكه شعور مفاجئ بالوحدة.. انقلب بعدها إلى شعور جارف بالحب.. شعر أنه يحب كل الكائنات والمخلوقات.. ويحب عرائس البحر أكثر من سواها.. فعروس البحر تذكره بزوجته.. زوجته الطيبة .. شعر أنه يحب زوجته أكثر من ذى قبل.. وباغته شوق جارف إليها.. ثم حانت منه التفاتة للجوال الذى يحوى بيض السلاحف.. وتحركت يمناه لتضغط على ذراع المحرك لتزيد من سرعته.. فعلها دون أن يدرى.. إذ كان مشغولا بالتفكير فى زوجته الطيبة .. وكان يمنى نفسه بليلة ممتعة فى أحضانها.. ليلة أكثر حرارة من رياح الأزيب.

التوبة عن الغناء

◆ الدكتور إيهاب سلام ◆

إلى متى سوف أتوقف عن الغناء وصوتى أجش لا تقبله الجماهير؟

هكذا سألت نفسى وأنا أعود إلى حجرتى القذرة فوق سطح أغبر ملىء بالتراب فى كل الأركان.

عدت أخيرا من سهرتين. كان حظى فى الأولى أقل من حظى فى الثانية. ويقال إن الفقى حينما يواتيه السعد تصادفه سهرتان فى ليلة واحدة، ولكنى عدت من هاتين السهرتين مغموما لأنى لم أكن سعيدا.

فى السهرة الأولى بدأت أغنى بصوتى الأجش: «يا ليل طول شوية على الناس الحلوة ديه»، حتى قفز أحد المعلمين حاملا سلاحه: مجرد شومة يحاول أن يضربنى بها، تفاديته لكن أصابنى فى شفتى السفلى فتوقفت عن الغناء، لم يعجبه صوتى فأراد أن ينهال علىّ ضربا.

صوت مبحوح رغم أنى أجيد العزف على العود، ذلك الذى أحمله فى يدى أينما ذهبت وكلما خرجت من غرفتى، وسال الدم من شفتى وسط صياح الجماهير وكأنما سمعت من يسخر من صوتى ويقول: أعد.. أعد.. وجلس الرجل العنيف مبتهجا لأنه أصابنى فى مقتل، جعل لسانى يخرس، وصوتى المبحوح يتوقف عن النباح. حملت عودى إلى أقرب صيدلية وهناك وضع «البلاستر» على شفتى السفلى طفق يتطاير كلما تكلمت وهو متعلق بتلك الشفقة.

غادرت إلى السهرة الأخرى كأن فى قلبى شيئا يحول بينى وبين التوبة .. التوبة عن الغناء. كيف يكون الإنسان ذا صوت أجش ويواصل الغناء ولا يجد أحدا يقبله ولا يمتنع عن الغناء، بل كيف لا يجد أحدا لا يستمع إليه ويواصل، هكذا أنا.. كأنى لا أبالى سخرية الجمهور.

فى السهرة الثانية دخلت نادى الأدب والجمهور محتشد، يعرفنى رئيس النادى الذى يدير الجلسة، وكانت عن لقاء مع أديب يجيب على أسئلته فى ثبات وقوة وطلاقة فى اللسان.

وبعد أن أنشد البعض أناشيده، وألقى شعراء العامية قصائدهم، أشار إلىّ رئيس النادى أن ألبى نداءه وأغنى للناس، نهضت متثاقلا وأنا أدرك أن الجماهير تتأملنى، تتأمل ثيابى المهلهلة قديمة المنبت، عديمة اللون، وتتأمل وجهى الأغبر ذا الشعر النابت فى كل أرجاء الذقن واللحية، والشارب الملون بالأبيض والأسود، وتتأمل هذا «البلاستر» الرخيص الذى طفق يرقص وأنا أغنى.

شعرت أن السخط بدأ يعم المكان، وكأن رئيس النادى شعر باشمئزاز الجماهير من صوتى فصفق تحية لى حتى أنهى غنائى، لكنى استمررت أغنى دون توقف، وصوتى يعلو.. ويعلو.. وأنا مستمر فى الغناء.. وأجود فيه.. وصفق الحاضرون تصفيقا متواصلا كأنما يمنعوننى من الغناء.. ولم يكن تصفيقهم استحسانا ولكن حتى أتوقف.. وأنا لا أتوقف.

فى هذه السهرة لم يضربنى أحد، ولكنى شعرت باشمئزاز من صوتى لأنه لم يعجب أحداً.

كوب من الشاى يكفى

◆ إيهاب فاروق حسنى ◆



(١)

كلُّ يوم وقت الغروب، يجلس أشرف فى شرفة بيته العريق، يرشف كوبا من الشاى. وصوت «أم كلثوم» يتهادى.. دافئا.. حنونا.. إلى مسامعه.

(٢)

اليوم لا يختلف كثيرا، ومثل كل يوم، يهيئ لجلسته، ويعد كوب الشاى لنفسه، ثم يدير مفتاح الراديو، فيتهادى إليه الصوت الحبيب مرددا:

مــرت بنا تلك السّنون
بين الأمانى والظنون
حـتى انجلى صبح اليـقين
ومصر قرّت أعينا

ويجلس مستريحا، هادئ الأعصاب، يرشف من كوب الشاى، فى لحظات من التأمل، مستدعيا أجمل ذكريات عمره القصير.

(٣)

فى دار الأمة.. ينهى المسئول عمله اليومى، وقد شعر بإجهاد غير عادى، فهو لم ينم منذ أيام ثلاث، فأراد أن يعود إلى بيته، يأخذ قسطا من الراحة، ويستعد.. قبل

السفر لحضور المؤتمر العالمى.. فيأمر معاونيه بتجهيز موكب العودة إلى البيت.

(٤)

كان أشرف يطل من الشرفة على الشارع العريق، يتأمل السيارات المارة.. هنا وهناك.. ومازال يرشف من كوب الشاى رغم انقطاع التيار الكهربى عن إذاعته الحبيبة ومع هذا، لم يتململ، وإنما هيأ لنفسه جوا آخر، يساعده على تمضية الوقت، فأخذ يعد السيارات المارة، لكنه لاحظ أنها تتناقص على غير العادة حتى امتنعت تماما عن المرور فى الشارع الممتد أسفل بنايته.

(٥)

يسمع أشرف رنين جرس الباب، يفرح بعودة التيار الكهربى، يضع كوب الشاى على سور الشرفة، ويسرع بتحريك مفتاح «الراديو»، حتى يضبطه على الصوت الحبيب إلى قلبه، ثم يذهب ليفتح الباب، لكنه لا يجد أحدا يهمس لنفسه:

ـ يبدو أن الطارق قد مل.. وذهب..

فيغلق الباب.. ثم يعود إلى شرفته..

فى الشرفة، تخترق أذنيه «سارينة» سيارات الشرطة المارة. يستبد به حب الاستطلاع، يهرول بالنظر من الشرفة، فيصدم كوب الشاى بيده، يحركه من موضعه، ويسقط الكوب فى الهواء.

(٦)

السائق يقود السيارة بسرعة قُصوى، يجلس بجواره حارس متأهب. والمسئول مسترخ فى مقعده الخلفى، ما بين اليقظة والنوم. تحيط بهم سيارات الموكب من كل جانب.

(٧)

أشرف فى شرفته، نصفه العلوى معلق فى الهواء، ينظر إلى كوب الشاى أثناء سقوطه بقوة الجاذبية، يلمح سيارة المسئول مارة أسفل البناية العريقة، يسقط كوب الشاى على سقف سيارة المسئول، محدثا صوت ارتطام.

يصيح صوت من داخل السيارة:

ـ اختراق أمنى!.. اضرب فى المليان!

ينتشر الحرس فى الشارع العريق، كثر كالذباب، يركزون سهام عيونهم على أشرف، يفتحون ألسنة اللهب.. ينظر إليهم بدهشة، لا يعى ما يحدث، يشعر بوخز فى صدره، يزداد الوخز، يرى ماء أحمر على ملابسه، يزداد غزارة، يشعر بألم فى صدره، ينظر إلى قلبه.. به فجوة.. هو يترنح، تميد به الدنيا.. يسقط من شرفة بيته، جثة هامدة فوق شظايا كوب الشاى المهشم.

مأوى الروح

سأذيع سر محبتك لى

◆ محمد عبد السلام العمرى ◆

فى الميعاد الذى حددته وجدته أمامها، ضاحكًا، تساءلت، فقال: إننى تذكرت التوسعات الجديدة لمدينة المطلقات، فيما سبق تحدث معها عنها، كانت فى قمة غضبها من الأخبار التى سمعتها عن علاقته بآمال إلا أنها ضحكت بصفاء وسريرة ورضا، ولقد خُيل إليه أحيانا أنه أزال غضبها، وها هو فى محاولته الجادة، لم يبد له أن الحظ ابتسم بعد، أو ثمة أمل آخر قادم، وكان قد أيقن فى أثناء هذه الزيارة أن العالم فى نظره بفضل ليلى قد أصبح لا يتجاوز جولتها الكاروهات البنية الناعمة، مزنوقة ومزحومة، استقبلته بحياد شديد، دون احتفاء حقيقى، كما كان متوقعا بالضبط، استطاعت التحكم فى عواطفها منذ أزمنة بعيدة، جاءتها تليفونات، استدعاءات لم تستطع أن تؤدى عملا واحدا على الوجه الأكمل، قالت بصوت عال سمعه وضحك من الأعماق: إيه الليلة السودة دى!

مرتكبًا حقيقيًا، ماذا يريد بالضبط؟ قالت له: إنك لا تعرف ما تريد، وأنا أشفق عليك، أخذت زمام المبادأة وأنها وجدت من المناسب أن تلاعبه، فقالت: لم تعد صغيرًا لمثل هذه المناورات، كانت مشاغباتك فيما مضى محببة، لماذا لا تأخذ الأمور بجدية؟ الوقت يمضى والحياة تتجدد دائما، وأنت مازلت أسير أنانيتك وذاتك المنتفخة وتشتتك.

فوجئ بهجومها، امتقع قليلًا، أحست بارتياح، قال: إننى أدعو الله عليك يا ليلى أن تدخلى مدينة المطلقات والأرامل، قالت هل هذا ردك؟ هل هذا كل ما عندك؟.. ها أنت تهزل ثانية. ولم يكن يعلم حقيقة ما تخبئه لها الأيام، ولا تداعى الأحداث والضغوط التى تدمر الأفكار وقناعات الإنسان.

: إذا لم تتزوجينى فستدخلين دائرة العوانس، وأنا الذى سأبحث لك عن مكان فى مدينة المطلقات.

:: هل سأدخل هذه المدينة بوصفى طبيبة نفسية لأعالجك مثلا؟

: بوصفك عانسًا

:: أستطيع أن أخصيك لو تطلب الأمر ذلك، ولدى المقدرة، ثم واصلت: إن الشعب الذى لا أساطير له يموت من اللامبالاة والتبلد.

: هل ستبدئين أساطيرك المصرية بالخصى؟

:: الأساطير المصرية منذ فجر التاريخ فى وجدان العالم، وخصيك بشروط يا بعد عيونى.. توقفت: أليست هذه كلمات آمال.. ألا تتذكر؟

: لكل جيل أسطورة، ولكل رحلة خطوة أولى، ولكل ملحمة بداية.

<<<

تلك اللحظة كاد سنا نورها يخلب الأبصار فأذعن لطغيانها، ولم يجد بُدًا من أن يقول: أنت يا ليلى امرأة حياتى.



:: هل جئت لتعيد طقوس العشق، وزمنه الذى لا يمكن تكراره؟ إن هذه الأوقات رغم تذكاراتها الحلوة، ودروبها السرية لم تعد تجذبنى!

لم تكن قد نسيت شيئا، حجم الغياب، الصدف، المطبات، كيد الحاقدين والأخطاء المحتملة، قررت منذ الآن أن تكون لكل لحظة وظيفتها المحددة بالتفصيل، لا تكاد المراجعة المزدوجة القاسية تتوقف إلا لكى تلمس يدها نظارتها.

ثم قالت: بتمرينات التنفس والتذكر اكتشفت بعض الأشياء الدفينة فى أعماقى وأنا أبوح بها وقتما أشاء للسلوى فقط.

فقال لها غاضبا - أو كما بدا - بُوحى حتى تتحررى.

قالت: إن كل شىء موجود تحت الشمس، الصاعقة التى تهدم منزلا، ويد الإنسان الذى تعيد بناءه.

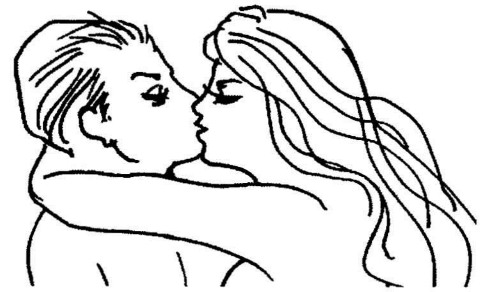
فأحالته ببرقية التذكر إلى قوتها الكامنة، وأنه لن يستطيع مجرد التأثير عليها، وعندما صمت واصلت: إننا لا نموت إلا عندما تنطفئ جذوتنا، فأيقن وهى فى قمة ألقها وفرعنتها ونشوتها تلك أنها لن تموت أبدا، وعندما قال لها ذلك، هزت رأسها بثقة هزات متوالية، وبدا أنها لن يضيرها أو يؤثر عليها أن تقول: رددت فيما مضى أقوالا بينى وبين نفسى عن علاقتنا، للدرجة التى وصلت فيها إلى أن أقول إنه إذا اعترض قلبى عليك يا عمرو - أستطيع خداعه - بتأليف قصائد غنائية، وألحان من التى يحبها، حتى يتقرب إليك، ويوثق محبتك.

فقال لها: ولماذا لا ترددين مثل هذا الكلام الآن؟

قالت: أتذكر فقط، لكنك لا تستأهل.

لم يفق من تأثير لغة حوارها العدوانية وتذكر آمال فى جارثيا عندما قالت له: ادفع المرأة إلى الغضب، تعرف حقيقتها، وعندما هدأ سألها بغتة عن موعد الدورة الشهرية، وبيت نفس السؤال لآمال عندما يراها، وواصل.. هل أنت عذراء؟ هل أنت حامل؟ هل كنت حاملًا؟ وقد أحدثت أسئلته هذه ردود فعل عنيفة عند ليلى، وقالت فى نفسها مأخوذة ومرتبكة إن جنونه لا يمكن توصيفه وإن الغربة أفقدته عقله واتزانه.

تعرف أن الإنسان يمكن أن يضل ويضعف ويزل، يخرق الأوامر، ثم يحسم أمره، يعود إلى الطريق السوى، بل يصبح أستاذًا، يتغلب حينئذ على أزمته، لكنها لم تكن تعلم بأن جنون التهور يمكن أن يصل إلى مثل هذه الدرجة التى جعلته



يسأل مثل هذه الأسئلة، لأنه تحديدا يعرفها جيداً.

:: لا تستطيع أن تهزنى أو تربكنى! إننى أستطيع أن أفهم طريقة أكل لحوم البشر، وطريقة الملائكة فى التفكير، أفهم الانفتاح، وضروب الحقد التى بلا سبب، لكننى لا أستطيع ولا أستسيغ تهورك واندفاعك وعدوانيتك، مستغربة ومتعجبة، الله يكون فى عونك!

بدت غاضبة حقا، وأنها تصيح وتولول، وكانت على وشك أن تفتح له الباب، عندما تذكرت أنه قال لها مرة: عليك أن تكون متوترة، وممتعضة، لا تتكيفى أبدا، وحين تتملكك إحدى العادات عليك أن تحطميها، وأكبر الأخطاء هو الاستسلام للمرض.

أثناء غضبها فكرت فى صلعته الزاحفة، وقررت أن تدهنها باللون الأسود، وعندما وجدته صامتًا، ووضح لها أنه استثارها، قالت: لك أن تشك فى كل إنسان لكن احتفظ بشكوكك لنفسك، والأفضل أن تتخلص منها، من التى كانت تساورك فيما مضى، تخلص من خلافاتك مع نفسك، لماذا أنت دائما هكذا غاضب، ولم تسلك سبيل السخرية وإيذاء مشاعر الآخرين فى تعبيرك؟

أجبرته تساؤلاتها لأن يقول: لا يوجد أى شىء أكثر سماجة وخزيا من التشوق إلى امرأة لن تكون لك أبدا.

:: عود نفسك على حياتك نفسها، لكى يطمئن قلبك، ولكى تحصد شياطينك خيبتها.

: لست أدرى ما الذى اختل بعينى، لأرى كل شىء فى الحياة مقلوبا، هل لأننى لا أرى إلا امرأة واحدة، تطابقت أوصافها فى أحلامى مع حقيقة وجودها صدفة؟ هل لأننى أخطأت خطأ الحلم فى الظاهر، منذ عرفتها أخذت أشعر خلال سنوات عديدة بأشد الهزات شقاء، فلقد اضطربت حياتى إلى الأبد منذ عرفتك، لقد حلمت بممارسة الحب معك حتى فقدان الوعى.

:: لقد فقدت وعيك كثيرا فى جارثيا.

كانت الأفكار والخطط التى هى أبعد ما تكون عن احتمال الوقوع تتصادم، تنفك، تتكسر، فى هذه الغرفة وشرفتها التى تتخللها الظلمات الزرقاء فوق المدينة، يغريها أن تتخيل أنها تطفو مثل سديم.

فقدت طاقة الحب، وأن اضطرام جسدها انطفأ نهائيا وقد انطوت جوانحها رغم كل شىء على ذكريات حلوة، شاحبة، تستطيع استحضارها فى أية لحظة، وكانت شهواتهما هما الاثنين فى تلك اللحظة المحبطة نائمة.

قالت: إننى أريد رأسًا جديداً لا يبكى.

قال: إن اليأس أكبر خطأ أن نقع فيه، إنه يعترى الإنسان الذى يحاول جاداً أن يفهم الحياة الإنسانية، وأن يجد لها ما يبررها، والذى يعيش الحياة على أساس العدل والعقل والفضيلة واليأس - كما تتوسمين - واهم.

>>>

تكاثرت بشكل لافت أعقاب السجائر التى تدخنها بشراهة، مليئة بالروج الوردى، إضاءة خافتة وهادئة، تنبعث إلى أعلى، تلقى بظلال شاحبة على حائط أبيض، معلق عليه العلم المصرى خلفه صورة الرئيس، تغطيها أثناء وجودها بقماش أسود، فى إطار من الخشب الأبنوس، بجوار طفل يرضع، لوحة لعدة أنواع من الأدوية، أم تلد، بامبرز، سجادها الكحلى،

مكتبها الأبنوسى، أبواب مدهونة، لامعة، نظيفة، وكانت معاهدة السلام قد أعلنت بعض بنودها، التى لم تظهر كاملة، لذا فإن الناس - حسب ما قالت ليلى - قد بدأت تتسلى بالمعاهدة وتنسج النكات المصرية الشهيرة، أضحت وجبة رئيسية فى كل جلساتهم، وقد توصلوا إلى نتيجة أعلنها كل واحد على حدة، دون أن يعرف أحدهم ما يقول الآخر، فقد قالوا: إنهم يتسلون بتحضير معاهدات السلام التى من شأنها أن تشكل حروبًا قادمة، يعرفون ذلك، يضيع اليهود الوقت حتى يستعدوا استعداداً لائقًا بضربة قاضية، وقد انطلقت سلسلة لا نهائية من النكات الساخنة والساخرة حوله، وتعاقبت البيانات الجماهيرية التى أذيعت بعد إلقائه بيان الاعتراف، ولم يكن لديه القدرة على تخيل أن السلام يرهن الرجال.

وقد تساءل بينه وبين نفسه لماذا لم تواصل المناقشة؟ هل هو اليأس، أم الاستعلاء والتكبر، وأنها قررت «شراء دماغها»، أم أن رغبتها فى قطع هذه العلاقة قد وصلت إلى النقطة التى فيها يطمئن الإنسان لاتخاذ قراره ولا يؤنب نفسه أو يوبخها؟ وعندما سألها لماذا تنظرين إلى السقف؟

قالت: إن النظر فى وجه الظالم خطيئة، ثم وقفت، ذهبت إلى الشرفة.

قال: إذا تغيرت النظرة إلى شىء بدا جديداً فعلًا.

لمحه، يا إلهى - يا له من نهد - أشعة القمر التى كانت تنيره كاشفة، تتيح للملهوف أن يلاحظ منه بضاضة البياض البراق، جالت عيناه بشراهة فوق القبة الفاتنة، إحساس مجهول فى تلك اللحظة ملأ قلبه بمزيج من القلق واللذة، نار فائرة سرت فى أوصاله، ألف رغبة جامحة أخذت خياله، تتحرك جيئة وذهابا، توقفى، صاح، بصوت هائم، لم أعد أحتمل.

وعندما طوقها انهارت، غمرته بفيض من النحيب والقبلات فى الأماكن المتاحة باحثة عن شفتيه فى ثورة عاتية من الحب قائلة لاهثة يا حب حياتى، كانت كالمورد العذب لتهدئة الروح القلقة والنفس المضطربة.

كانت ليلى طويلة النجاد، امرأة خلابة أراد أن يسألها عن الحسنة السوداء أسفل الحلمة، لكنها لم تترك فرصة لفتح فمه بقوة وعنف تصطك أسنانهما وقد التصقا والتحما وهى قد هيأت له متسعا.

لم تتركه أرادت تقويضه، ولم تأبه لمكان عملها وأنه من الممكن أن يفتح أحدهم الباب، استنجدت بمخزون طاقتها، وبدا أن هناك جنون ثيران هائجة تمرح فى صدره، ترتج أرضية الشرفة من الهبد والرزع، كهزات أرضية، ضربا عرض الحائط بكل شىء حتى بالأتربة، وأرادا أن يدخلا، وأرادت أن تصل به إلى ذروة المتعة.

قال لها - وهو ينهج - أنا مديون لك يا ليلى بالمكان الذى سرقته من قلبى، أنا أحبك، أنا مازلت أحبك، أنت ساكنة أعماقى، إن حقيقة الحب استمراره ويقظته، قطعت جملته تلك بعشرات القبلات، أرادته صامتًا تماماً، تجوس أنفاسها فى شعر رأسه وشعر صدره، تريحه، تمكنه من نفسها.

تحكم فيها وكأنت عفتها فى مخيلته تقارن بالآنسات الأسطوريات فى النصوص المقدسة والملاحم.

وصلت به إلى الذروة ثانية، ورغم هذا العنف وهذا الجنون، مازال لهذه المنطقة بالذات عقلها، حريصة حرصًا مؤلمًا لكليهما، هدوءًا متدرجًا، متناسبًا تمامًا، مواكبا لهدوئه، بعد هذه الثورة العاتية، ثمة إشباع متبادل، ثمة رضا، ثمة بهجة تملأ الكون، لا يعنيهما ما يحدث بعد زوال التوتر العصبى، والاحتشاد النفسى والتوهج الذهنى، الذى كانا يحسان به.

فكر كيف أنها أرادت أن تقوضه لتعويض عمر مضى، وكيف أن الحب بدا رغبة داخلية للسيطرة الدائمة على الآخر،

وأن الشهوة نوع من السحر يعطى المرأة مفاتيحه وقواه على الرجل حتى تستطيع إضعافه فى النهاية، ليصبح عبداً، تعتقد أن كل معانقة متوالية تقوض إرادته، وتقوى السحر، تغذيه ليعاود البدء من جديد.

كان يشمها تحت إبطيها، وخلف أذنيها، بين نهديها، بهدوء وتمعن، ورغبة، نافرين، مليئين بالعزيمة.

سمعها تقول: أنا غاضبة من نفسي، وادعيت أننى غاضبة منك، قال: الحب يصنع العطور، وأنا أستلهم عطرى من رائحتك، وقال: لجلدك طعم الملح، وحلماتك بطعم الورد البلدى الأحمر، وشفتاك لهما بصمة مميزة لا يمكن تزويرها، وروجك لرفع البصمة من على شفتى والرمز الكودى لشفتيك مثل الرمز القومى، يمكن لى أنا فقط قراءته وفكه، وحفظه وتشفيره، ولا أحد غيرى يمكنه التعرف على هويته، لأن لشفتيك خريطة من التعرجات الخارجية لشفاه تختلف تماما عن شفاه كل نساء العالم، بصمات شفاهك يا ليلى لا يمكن تزويرهما، هما بطعم الشطة الحارقة، وعندما تذوقت أول قبلة من شفتيك بهذا الطعم تأكد لى أنى عقدت مصيرى بأواصر صداقة أبدية مع شطتهما الحارقة.

قالت لنفسها أغلب النساء لا يستطعن استعادة قلب رجل، وما أندر الذين يقدرون على امتلاكه، قالت له: إنك تحتاج إلى ما يجعلك قادراً على إدراك جوهر الحياة، وكنه الكون، لأنك تواق إلى المعرفة الكلية، كانت وجها كالقمر فى اكتماله المنعكس الآن على بشرتها، إذا لم يأخذ فى الزيادة أخذ فى النقصان، وقالت: اشتقت إليك كثيراً وإلى أنانيتك وعدوانيتك، وأحبك بقدر ما أريد أن أعيش، وأسافر وأتنفس وأنطلق، بقدر ما أريد الحياة معك وبك، لا أقدر ولا أستطيع التعبير، أريد فقط البكاء، صمتت، ثم قالت: تسألنى رقية عنك، فقال: إنها الأم العظيمة فعلاً، وأنا سأزورها قريباً، وتذكر أن ليلى قالت له فيما مضى لو أن عندى بعض الفراغ لصنعت لك يا عمرو طبقاً من المكرونة، تقول ذلك عن أمها، يعرف أنها لا تستطيع أن تسلقها أبدا، لأنها إذا حاولت تصير عجيناً، وضحك، وقال لها وضحكا.

: لا يضيرنى أن أقول أنت حبى ومأواى وملجئى، أنا حر بك، أشتاق إلى اللحظة التى تقولين فيها كما سبق ضمنى قوى يا عمرو، فقالت منهارة تماما: ضُمنى ضُمنى يا حب حياتى.. قوى.. قوى.. قوى.. أكثر من هذا.. آه، وهى تقبله، وقد استغرقت قبلتها حوالى عشر دقائق، إثر ذلك بان عليهما الإرهاق والإجهاد، فقد فقَدَ كل منهما نحو ستين سعراً حرارياً، كان رضاباً حلواً بمذاق الفواكة الطازجة، يرضعه ويستحلبه، قالت: والله أنا واثقة من حبك، فلا يرضع رجل رضاب امرأة إلا وكان يعشقها، ولما صمت مندهشاً، قالت: أتستكثر علىّ اعترافى بمحبتك؟ وقد تعاهدا على مواصلة اكتشاف الطرق العديدة للقبلة، قبلة طويلة لا تنفس فيها، ترتعش شفتها السفلى دامية تحت عضاته الشهوانية.

: افتقدت كثيراً، كل الوجوه فى طريقى كانت أنت، منامى، طعامى، عملى، وبدونك أحس أن هذا الزحام لا أحد، وعندما رأيتك تخطرين فى أحد أحلامى وددت لو طال الحلم من جارثيا إلى القاهرة، وأن تبقى حلوة هكذا فى أحلامى ويقظتى، أخشى أن يشاركنى فيها غيرك.

مرت أوقات من الحياة لا تحتمل بدونك، أصرخ عليك، أجرى فى الشوارع أبحث عنك، خائفة ـ أكاد أموت من الفزع ـ وحشتنى قوى يا عمرو والوحشة إليك تنفضنى، وتهزنى وتزلزلنى، أنا خائفة وأريدك بجوارى دائما.. والله.

: مر على حين من الدهر ألتمس العزلة والانطواء، وحياة التأمل عزوفاً عن الآخرين، أحس بثقل المسئولية والنتائج المترتبة على عدم الاكتراث.



وكان عمرو يعرف بالفطرة أنه لن يتورع إذا لزم الأمر عن أن يخطو وسط النيران مندفعًا إلى بحث لا يخمد وفى عذاب كعذاب جارثيا، يفضل ما استطاع إلى ذلك سبيلا تلك الأماكن التى يستطيع فيها أن يعمل وحده، يبدى خجلًا وترددًا كثيرًا ما يلحظ على المعتكفين والمعتزلين، يحمل حزن العالم بين جوانحه، استقر فى نفسه إلى آخر الزمن كما قال لها، وأثناء حديثهما كانت تعدل من مشد صدرها، وتسوى شعرها بيديها.

قال أود أن أعد لك حفلة تتويج كملكة للصحراء، آمل أن تستمتعى بحياتك معى، وأنك لم تعطها إلا لمن يستحقها.. عن جدارة.

:: إذا كانت التحديات من حولك كثيرة، صادق نفسك واكسب حليفًا، وعندما تضيق بالواقع الأنانى الذى يحاصرك، وينفض الذين أحبوك من حولك، كل ينشد سعادته، وتجد نفسك وحيدًا مع ذاتك، تذكر أنك الوحيد الذى يصادق البناء، وينام فى خيام الرمال، وأن تصميماتك المعمارية هى التى تحنو عليك، وتحدثك فى الصمت.

كانت خائفة بعد أن استعادته أن يتوارى عنها، وأن تنطفئ جذوة حبهما، قالت:

يا عمرو لا تقع فى حب الغرباء، فإنهم دائما على رحيل.

وقد استعاد بمقولتها تلك ليالى آمال، فبدا صامتًا، فعرفت فيما يفكر، فقالت بتحدٍ:

لا توجد إلا امرأة واحدة، ولا توجد إلا ليلى واحدة.

عازفة عن أن تكبد عزيزها أحزان الذكرى والهجر والرحيل، وبدموعها التى بدت كأقوى تيار مائى فى الدنيا يعانى ويبكى، وقالت امض فى طريقك بلا تردد كلما كان فيه نور، وإلا عاجلك الظلام، ولو كنت صبرت لعرفتك الحقيقة، سعادتك فى متناولى أنا، أنت لا تعرف نفسك، أنا أعرفك.

فقال ضاحكًا: خُلقت المرأة للكذب، وخُلق الرجل لكى يصدق.

:: مازالت الأفكار والشكوك تعشش برأسك، ولا يمكن أن تتآلف، ورغم أنك قارئ ومثقف للأشكال الأدبية المتعددة إلا أنك لا تعرف ما كان يحدث فى الهند القديمة، حيث كانت الزوجة تدفن حية مع زوجها، فلا بقاء لها، ولا حياة من بعده، ولا يوجد أحد يستحقها غيره، فهى خادمته، متاعه، ثم تساءلت: هل تستكثر علىّ أن تكون سعادتك فى متناول يدى؟!

كانت ليلى بهذا القول قد قدمت أكثر مما تستطيع أن تقدم، وأنها وصلت إلى الحالة التى لا يمكن أن تصل إليها مرة أخرى ولا يمكن أن تستعيد تلك اللحظة ثانية، وإن لم يمسك بزمام المبادأة، فالحياة أكثر جمالًا بالرجال أو بدونهم، لكنها بك أنت يا عمرو تستحق أن تعاش.

ماذا أفعل لك أكثر من هذا؟

ثم قالت: فكر فى الجياد الفائزة فى السباق، لا فى الكلاب التى تعرقل المسيرة، وعندما تتقدم اترك همومك، ولا تنس أن الأشياء التى تملكها هى التى تملكك.

: العمارة .. البناء.. الهندسة يا ليلى فن التحكم فى النظم المعقدة.

بدا جافًا وغليظًا وسميكًا وأن جفافه حاد الزوايا، كشظايا زجاجية، فيما كانت صامتة، لا تحر جوابًا، كلما قربت بعد، لاحظ أنه ثقيل الدم، قال:

: تركت بإبداعك وكلامك حضنًا دافئًا، وابتسامة وبهجة باقية، أرتعش لحظة أن أتذكرها، لحظة أن أراك، أحس جو القداسة الإلهية بين أحضانك.

:: **لا تتحدث مع من لا يسمع، لا تدع قلبك أبدا في حجرة مظلمة، اطرد الخفافيش والحشرات التي ترتعش وتعربد في قلبك، تحرر يا رجل.**

: أليست لديك مساحة للمشاغبة، مساحة للتحمل، إنني أعرف وأعلم ما لا تعلمين، ما لا تقدرين على التعبير عنه، لأن من عشق فعف، وكتم ومات، مات شهيدًا، ومن فيه محبة وغلبة بالله، ولله في الله، يحب الوجه الحسن، ووجهك ليس كمثله وجه، وحيث يوجد كنزك هذا، يوجد قلبك، وأنا لا أرضى لك مصير الهنديات، أسعى لأضعك على عرش الإلهات، لا أن تدفني معي وأنت حية تبكين أعلى من الجميع، وتندبين أكثر منهن على مصيرك الأسود، وليس على زوجك.

"

عندما وقفت كانت تسير بخطوات الخيول الأصيلة الفخورة، وهي تبلغ منتهى أشواطها.

::إنني أعرف أن قلب الإنسان مثل الأرض، جزء تضيئه الشمس، والآخر غارق في الظلام.

: إن الفهم يولد من التواضع، وليس من غرور المعرفة، لكن في حبك كأن الحياة انطوت على نفسها لتصبح إحساسًا داخليًا، وحين أفتقدك وأفتقد وجودك إلى جواري، وعندما تنصتين إليّ وتبتسمين فإنني أتجه إليك بعواطفي وبكل خيالي، والحقيقة أنني لا أجد في لغتي كلمة كافية لوصف جمالك، ولكشف جوهر هذا الجمال الفاتن.

قالت: إن مفرداتك رغم غزارتها محدودة .. ثم ضحكت بدلع.

لم يأبه لها وواصل: الفن لا يعيد أفكار الماضي، لكنه يطورها، والحب أن تنثر البذور بحنان وتجمع حصادك في مرح.

فقالت له: أنت مصدر دهشة، لديك القدرة كأمشير على أن تكون كل ساعة في حال، ويدهشني بناء على هذه التطورات أن الشوارع لا تزهر حين تسير عليها، وأنك لا تتحول إلى نسر بجناحين من فضة.

:إن الشمس والقمر والريح والصمت وليلي، كلها مصدر تطور هذا العقد ورصيده.

:: ألا تعلم أنه من الممكن أن يكره المرء بحق من يعرفه تمام المعرفة.

ثم قالت: الحمد لله: إني لا أعرفك تماما.

: ألا تعرفين أن أول فجر «والباقي عليه دقائق» سيطل على الأرض، سيظهر على امتداد الطول الوهمي لعلاقتنا التي لم تكتمل بعد؟

أراد أن يجنبها إحباطًا ينزاح معه في الوقت نفسه، جانب كبير من القداسة، وقد انمحت من كليهما الغيرة المعذبة، وسخط الماضي، واستنشقا معًا رائحتها التي تثير كل منهما دائما، قالت أشعر بقشعريرة في جلدي، ولا أستطيع في الليالي سوى الابتسام حيال السلطة العميقة للشهوة التي تهزني على الرغم من الحزن.

فقال: علينا أن نتفق بتواطؤ كامل يجعلنا نلتقي في الأحلام، حتى لا يتسرب الحب في رمال رجراجة.

تأمل أن تُمحى بجرة قلم الغيرة المعذبة، وسخط الماضي، والوقت الضائع ومناجاة النفس: إلى متى سيكون الإحباط والصمت هما سجاني خلال هذا الزمن الطويل؟ تواصل: سأحتاج إلى سنوات عديدة قبل أن أعي جذورًا في الذاكرة.



: الأشباح حقيقية بمقدار المخاوف التى تستدعيها، والمخيلة عندك يقظة، تصنع الجوهر والأوهام، ولكى يعرف المرء نفسه عليه التخلص من العفاريت التى تسكنه.

:: فيما مضى امتدت أمام عينى صحراء فسيحة من النفور والوحدة، ولم أتماد فى الحالة ليقينى أن الغم يقوض دفاعات الجسم والذهن، وأن هناك علاقة مباشرة ما بين السرطان والحزن.

أيقنت فى فترة ما أنه غرس لديها نمطا من السلوك الحبيب العدوانى كافيا لأن يسحق روح أى فتاة، وبالمقابل أيقظ فيها روح الإصرار على التحدى بأى شكل، فرغم كل الجروح العميقة بدت من قبلتها وتجاوبها بالمبادأة متمسكة به، مما جعلها تمثل لغزًا محيرًا، لا يحب عمرو الآن تحديدا أو فيما بعد، التفكير فيه أو فك رموزه.

.....

متوترة للغاية: انفجرت فى البكاء ثم صرخت به لأول مرة:

:: لقد جعلنا الاستبداد الطويل نتجنب مواجهة من يقمعنا، وأن الألم الذى ينشأ عن الحب المكبوت يولد فى النفس كراهية لكل عمل يحتاج إلى انتباه أو مجهود، وقالت: استبق دائما مسافة بين آمالك ودوافعك، وأحيانا يا عمرو فى الحياة الأعمى يقود أعمى، إنك لن تستطيع أن تكون كل ما تريده، كن ذاتك، كن نفسك، عليك أن تعرف أنه لا يمكنك إصلاح كل شىء وحدك.

قال: ما نبحث عنه غالبا ما يكون فى متناول أيدينا، وأنت الوحيدة القادرة على تخيل تساقط النجوم ببطء عند الفجر، وما من شخص لم يشعر ولو لمرة واحدة أن القدر قوى وأحمق، وبرىء وغير إنسانى فى آن واحد، والنجاح الحقيقى فى الحياة يقوم أولا وأخيرا على تحقيق التوازن بين حياة الإنسان العامة وحياته الشخصية.

::الحياة ليست مكسبًا، المكسب الوحيد ألا تخسر نفسك، وإذا أردت أن توفق فى رسم شجرة فى هذا القرن الناشف الدموع، ارسمها ألف مرة.

: إن الصراع فرصة الحياة.

::بدا لى أحيانًا أن لك زمنك وأن لى زمنى.

: ها نحن نلتقى الآن.

::إن أحد الطرق المستحيلة أن تغير المناخ.

: الأرواح تضل طريقها إلى السماء.

:: أنت لست مؤهلًا للاستمتاع بالحياة، زهور وشموع الموت بادية عليك، اهدأ لتعرف كما عرفت، راجع نفسك، اصبر، تذوق، لتجد مثل الذى وجدت.

يعرف أنها امرأة هادئة، ولإيقاظها يجب على المرء أن يملأها بالألحان والأحزان، أثارت فيه اعتقاده بأنه مسكون بهاجس الموت ورعبه، لا تغيب صورته عن مداركه ووعيه، للموت لديه وظيفة مزدوجة، مصدره الرعب والإلهام معا، تأثر فى رحلة سابقة بالأغانى الحزينة المعبرة عن الأصل النوبى، وألحانها وإيقاعها، يتأمل بحزن الموت والخيانة غمًا ناحبًا، وصوتًا جريحًا.

جاءتهما أفظع أغنية بصوت مريع، موحش إلى حد ما، إبان ذلك تناهى نداء حقيقى شبيه بصوت الموت، نوع من الصفير، أزيز غريب من النقلات، لا سبيل إلى اجتنابه أبدا ووحشى، نهضت على قدميها، تصاعد خفقان صغير، دعوة إلى خارج عويل الموت.

......

وجد فى قاع حقيبتها كيساً صغيراً من البلاستيك فيه حفنة من تراب، فتذكر أنها أعطته كيساً مثله عندما تهيأ للسفر إلى جارثيا، وقالت إنه من أرض الوطن حتى نزرع فى ذلك التراب أفضل بذور الذاكرة بالوعى والشم معًا.

ووجد أيضا أشياء مخجلة لقياس الأعضاء التناسلية، أو التهيج الجنسى، وعندما أخبرته لم يهضم فكرة تسجيلها فى دورة للأبحاث الجنسية، وقال لها من أين لك كل هذا الوقت لتشاركى فى كل هذه الأبحاث، وكانت سعيدة لأنه فتش فى حقيبتها، وذكرته بما كان فيما سبق، عندما كان يرتب حقيبتها فى سفينتهما على النيل عندما يراها كل أسبوع، قبل صلاة الجمعة مع غناء فايزة، ويجدها ملخبطة تحتوى على أشياء عجيبة، وقال لها:

: أنت طوف يبحر دون اتجاه فى بحر الأحزان، وآن لك أن تتبعى اتجاه بوصلتك.

:: إن بخار الليل يرتفع فوق الماء، ويسبب العتمة مطوقًا المشهد بغلالة ضبابية وإن بوصلتى لا سهم لها، مادمت بعيداً عنى.

: الحب يهزم كل شىء بشروطه.

:: المرأة فقط تتفهم هذا التغيير، عليك أن تأخذ نفسًا عميقًا لتسكن روحى فى روحك القلقة.

<<<

قبل أن يخرجا من الشرفة لفتت انتباهه إلى قوة سحرية لزهرة زرعتها فى شرفة مكتبها خصيصًا لك يا عُمرى، وإذا ما تمكنت من سكب رحيقها عليك، سيجعل حبنا دائما وإلى الأبد.

: الحب يا ليلى فيض من التسامح، أنت دخلت حياتى مثل ريح دافئة حركت الربيع، وأيقظتنى من نفسى، وجددت حياتى، أحببتنى، أيقظت ورود البهجة أنت والفن صنوان، أضاءت مثله حياتى فى لحظة، أقمت فى أعماقى إلى الأبد.

:: الحب وحده وليس الفن يجعل من الثانية دهرًا، ولكنك تتقدم ورأسك إلى الوراء وإن ما تراه دائما فات أوانه.

: أحلم بهدوء أبدى فى أحضانك دون تساؤلات مقلقة.

:: ليس بوسعى الأخذ بزمام أفكارى، إذ إنها تتدفق فى رأسى كسيل منهمر، أنت تحيى لى مصدرها، لا أستطيع إيقافها.

: وعليه فإن التعاطف شىء لا يصح لك أن تأمل فيه فى بلد كهذا.

:: أنت أول من يعلم أنه لا يصح، أن تأمل فيه هنا أو هناك

: الناس من أمثالنا لا تنقطع أحلامهم أو أدوارهم مهما تقلبت الأزمان، وكانت مراجعى المتواضعة تهبنى جزءًا من معرفة كونية شاملة بالإنسان، لذا أقول برأى قاطع وضمير متآلف، أنت ريح، صواعق، براكين، لا أعرف من أين يأتى رد فعلك، حتى أحتويه، لقد تعب جسدى، وغابت روحى، وعليك أن تقررى الآن متى نعلن خطبتنا.

أشرقت الشمس على وجهها مع رجائه، وبدت نضارتها طازجة، فرحة فرحًا أخاذًا، تهز رأسها مبتسمة ومندهشة.. ولما وجدها صامتة، قال:

: سأقلب سحر زهرتك وأسكب رحيقها عليك، وسأجعل العالم يترجاك حتى توافقى ويشهد عليك.

:: إذا كنت لا تأمل فى تعاطف ما، كيف تجعل العالم ينحاز إلى جانبك.

: فى مثل هذه الحالات لا تكلفه شيئا يسارع إلى الوقوف بجانبك.

::كيف إذن؟

: سترين، عليك أن تعيدى النظر وتكفرى عن قطيعتك، وتُحبينى كحبك أول مرة أفضل لك.

:: ما الذى تستطيع أن تفعله؟

: سأجعل الناس يمشون خلفك، ويتعقبون خطاك أينما ذهبت!

::كيف؟

:بعطرك، سأذيع سر محبتك لى سترين الناس مشدودين بخيوط لا مرئية إليك أينما ذهبت.

:: لقد أصاب عقلك الخبل

: سنرى

فتح باب مكتبها مع إشراقة الصباح الندية ثم قال على ملأ من الناس، الأطباء والمرضى: إن ليلى تحبنى، تحب عمرو، وقبل أن ينهى جملته وقفت الجموع المتراصة على باب مكتبها، كل الناس تريد أن تراها، تتطلع إليها وعندما نثر عطرها القديم انتشر فى أنحاء المكتب، وفى الطرقات، لا تعرف من أين جاءها هذا العطر الذى راحت تتذكر مناسباته الكثيرة التى خرجت فيها مع عمرو.

وكلما تذكرت ازداد الناس ازدحامًا، لم تستطع الخروج، وعندما ساعدها مبتسمًا إلى أن خرجت من باب المستشفى وجدت الجموع التى لا حصر لها تنتظرها، يحملون صورتها، يحملون عطرها، فذُهلت، كادت تصاب بالجنون، من سحر هذا العمرو، الذى إذا قال فعل؟! أم من سحر زهرتها؟! أرادت أن تستنجد به للانصراف، فتذكرت وعوده، عليها أن تقطع على نفسها وعودًا مقابلة، وأن تنفذها.

وقالت: خلتنى أحب الدنيا، وأحب الناس حواليه، وإذا كان لديك كل هذه السعادات لماذا بخلت على، والله يا عمرو لا أحتمل كل هذا، وأود أن أبكى من هذا الحب الباهظ، لقد شوانى الانتظار والترقب، ودق قلبى كماكينة، وهدأت كالموتى، ومررت بحالات يأس وأمل، لقد أوحشتنى كثيرا، وصعبت علىّ، وفى أحيان أخرى تمنيت لك الموت، وتمنيت أن أخرج من هدومى، وأصابتنى حالات من التفكك والإحباط، ولا أريد أن أفسد فرحتى بما أراه.

فاتنة حقًا وعجيبة، الناس خلفها طوابير، تمر فتترك البهجة، الألق والضياء، يفرح الناس وينشرحون، كل من تمر عليه ينجذب إليها، تثير الفرحة والأمل، تتألق الورود الذابلة وتحيا وتزدهر، تجتاحها النضارة والحيوية، تدب الحياة على الأرض، يشعر من يراها أن الريح تهب من خلاله.

أورفيوس مسكاليرو

ستيفانو بينى

◆ ترجمة: الدكتور حسين محمود ◆

أعلم أنك تستطيع شفاءها أيها الساحر، فتاتى التى سقطت من السماء، غبارا من مذنب، على سطح بيتى، هى التى تحرك بفكرها الأراجيح فى الحدائق، هى التى بنظرة من عينيها الكبيرتين العسليتين تجمد الابتسامة الخبيثة على شفاه تجار المخدرات، هى التى تفوح بعبير الزهور ونترات النشا، إيوريديس، هى التى انطفأت الآن، بيضاء، ساكنة، فى بيتنا، حيث ترتعش من البرد حتى العناكب.

أنا أعرف أنك تستطيع أن تشفيها أيها الساحر، وهذا ما جعلنى أسرق هذه السيارة السوداء كأنها غراب، وأقودها تحت العاصفة، فى الممر الضيق بين الجبال حيث عنابر النوم، بينما تخلط الأمطار على زجاجي الأمامى وميض العاصفة وضوء الإشارات الحمراء ولون السوبر ماركت الأصفر ولون الإسعاف الأزرق وأخضر المريخ، هذا هو ما جعلنى أسب وأصرخ أننى لا أريد أن أفقدها.

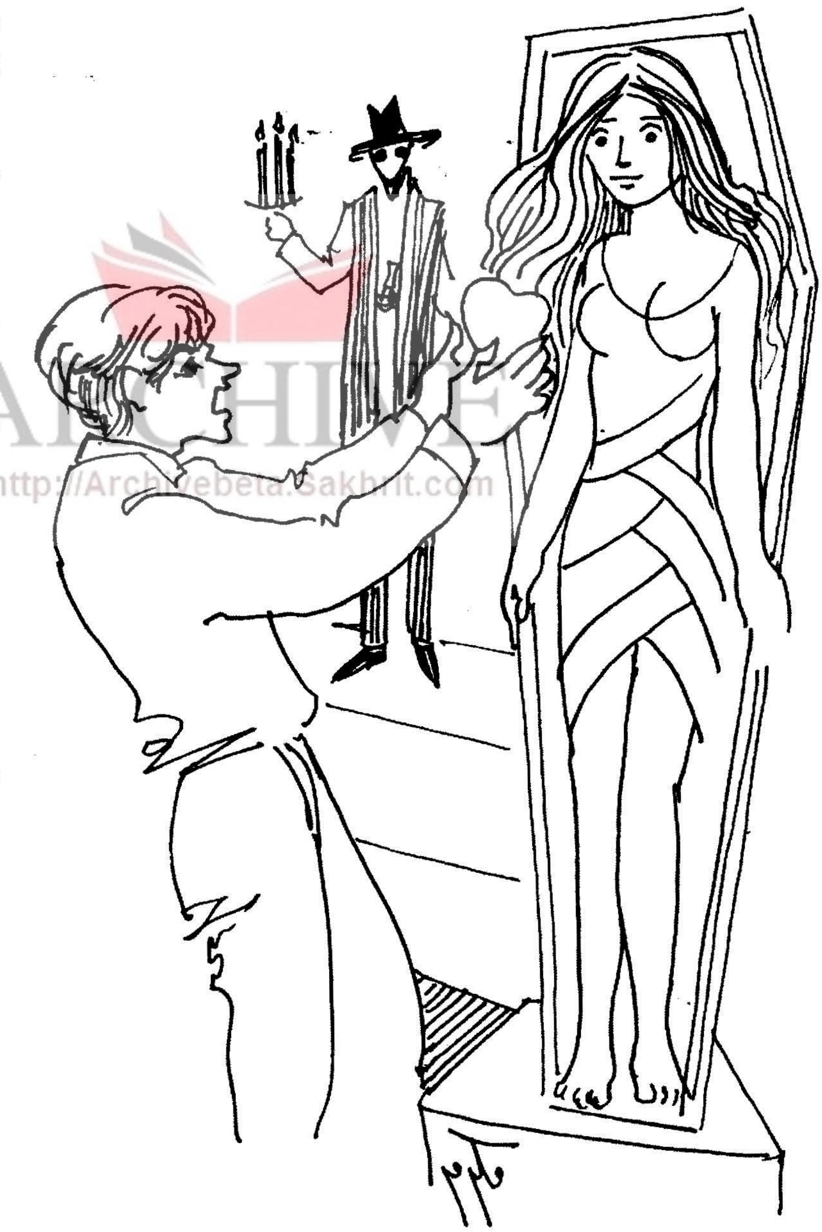
أنا أعرف أنك تستطيع أن تشفيها أيها الساحر، حتى وإن كانت فى نظر العالم ميتة، كيمياء أكثر من اللازم، وكتب أكثر من اللازم، وليالٍ لا تنتهى وحدها، عندما كنت أنا بعيدا، هكذا قالت لى: نكون دائما وحدنا فى ليلة كبرى، لهذا أقود على سرعة ألف ومائتى كيلو متر فى الساعة بينما يثرثر الراديو بموسيقى باخ الحزينة وبالأكاذيب، أنا أريد أن أنقذها، هل تفهم أيها الساحر؟ هذا هو السبب فى أن الشرطة لو أوقفتنى فإننى أحتفظ لها فى تابلوه السيارة بهذا المسدس الألمانى وهذا المسدس الرمادى وهذا المسدس المحلى وهذا السيف وهذه السنجة الطويلة والمسمومة وقاذفة المسامير وكريزى - كات وليلتكم سعيدة، إننى لا أضمر لكم شيئا أيها الشرطيون ولكن الأمر هو أننى أجنبى هنا، لا أتحدث بلغتكم خاصة لغة كبيركم، ولا أعمل فى عصابات الإجرام المسلحة، وإذا أردت أن أخطف فإننى أقوم بالخطف لذاته، وليس هذا فحسب، بل إننى بالفعل شرير وعندما يحدث بالمصادفة أن أكون طيبا «أحيانا ما يحدث» لا أظهر هذا لأحد، لدى شرخان على شاشة الكريستالات السائلة، ولا أضرب من الخلف.

نمت مرات عديدة فى العراء وصحوت على ركلاتكم، استجوبتمونى وضربتمونى واعتقلتمونى، فتحتم رأسى بصرخاتكم، ولكن هذه قصة وانتهت، أنا الآن طيب، لا لم أعد أشرب أيها الساحر، أنا الآن عندى آلة كاتبة تؤلف وحدها، وترقص، وتضىء ليلا، وتغنى مثل أربعة زنوج حزانى، ولم أعد آكل عش الغراب المكسيكى أيها الساحر، ولم أعد أتشاجر من أجل أن أحصل على صديقات الآخرين، لا أتسلق الجدران، ولم تعد معى الشوكة المسمومة، كيف أستطيع أن أقنعك أيها الساحر ميسكال؟

أعرف أين تسكن أيها الساحر، فى ناطحة سحاب موشومة فى المدينة تتحول ليلا إلى سفينة فضاء، وتتحرك، ويمكن

أن تختفى ثم تعاود الظهور فى أى مكان، بين ومضات العاصفة، ولكننى سوف أعثر عليها أيها الساحر، ففوقى يطير صديقى الصقر ولديه فى منقاره رادار ركبته له بنفسى، ويمكنه أن يقف فى الجو كأنه مرسوم، وهو كذلك يعرف الطيران كأنه صاروخ تومكات، ولهذا فهو بالفعل ملك السحاب نسر النجوم الرهيب.

عندما عرفت إيوريديس كانت بلا شعر، فقد حلقوا لها شعرها حتى ظهر الدم من تحت بشرة رأسها، وكانت عيناها منتفختين من اللكمات، ويوما فيوم عاد الشعر إلى النمو وعادت عيناها تفتحان وعاد اللون إلى وجهها وأصبحت هى تزداد كل يوم جمالا أيها الساحر، لقد ربيتها كما أربى فأرا وليدا، كأنها حبة بطاطا فى الكوب، وكالنبتة السحرية أزهرت، من أجلها سرقت جميع دراجات المدينة، وجميع الكتب، والأسطوانات، واحتفظت بها فى مكان آمن فى بيتنا الصغير والذى لم يكن بمثل هذه البرودة، وكانت هى تقف فى النافذة عارية وتتحدث مع مصاصة دماء عجوز فى الفناء، كانتا تتحدثان عن والديهما اللذين ماتا، وكانت العجوز تبلغ من العمر تسعين عاما، ولكنها كانت لا تزال تبكيهما، وقضت الثلاثين عاما الأخيرة فى مستشفى المجانين، وهى التى حدثتنى عنك أيها الساحر، عن رفرفتك بمعطفك وأنت تجرى بين الفصائل،



برائحة الأثير التى تميزك وخطوة القط، وأنت تخنق فى النعاس من يتألم أكثر من اللازم، أو تحطم النوافذ وترميهم منها ليلا، وأنت تملأ الأوردة بدماء التنين حتى يجنوا ويعيشوا للأبد.

لا أستطيع أن أسير أسرع من هذا أيها الساحر، لا أريد أن أدمر نفسى كأننى دجاجة حظائر فى ديسكوتيك، لا أريد أن أؤذى أحدا، سوف أكبح السيارة إذا ما رأيت فى وسط الطريق أحد رجال العصابات مع خدمه وكلهم بابتساماتهم التى تبدو كأنها مصنوعة بواسطة الفوتومونتاج، والمسدسات المصوبة، ثم يضعون ماسورة المسدس فى فمك، كما رأيتهم يفعلون فى البار عندما يجرؤ أحد على عدم الدفع لهم، مسدس فى فم صبى فى العاشرة من أجل خمسين ألف ليرة ثمن المخدرات، هل يمكن تحمل كل هذا أيها الساحر؟ أتدرى ماذا يقول هؤلاء الشياطين الصغار، هؤلاء الخدم الدمويون؟ «إذا كنت تبحث عن عمل فسوف أجده لك يا صغيرى» يقولون، كلهم متحمسون منذ جاء رجل العصابات إلى المدينة، وإذا لم تكن تصدق هذا تعال لترى، اسمع لضحكاتهم فى التليفزيون، عادت المياه العكرة لهم وأصبحوا يظهرون فى التليفزيون كثيرا، ولكننا نحن أيضا عائدون أيها الساحر، الجيل السادس هنا، بأسنان قوية وآذان طويلة أشعل ألف شمعة فى القاعة المقدسة وانتظرنا، سوف نأتى لنجلس أمامك، سوف نسمع نداء أصدقائنا حيثما يكونون، عبر الجدران والصحارى، ثم الحرب، ركلات فى الفم، برقة، لأنه من الممكن الحياة بالقدمين يا سيد بريل.

كان الساحر جالسا فى الشرفة تغرقه مياه الأمطار وهو يصلح لعبة فليبر قديمة، دخلت بأدب، وقبعتى فى يدى، سب الساحر وأخذ رشفة من البنزين وبصق فى الهواء بصقا مشتعلا وقال:

- انصرف، أنا لا أعمل فى الطقس السيئ.

- ولكنك ينبغى أن تعمل - قلت - إن صديقة لى تحتاج إليك.

- ماذا حدث لها؟ - قال الساحر بينما كان برق يشق عربة نقل إلى نصفين على الطريق فى الأسفل وسيارات الشرطة تغرق فى طين أحد الجداول.

- لقد ماتت، يلزمها قلب جديد.

- ليس من الممكن عمل هذه الأشياء - قال الساحر - إن الأخلاقيات الطبية تأبى هذا، البابا لا يريد، الرب لا يستطيع ولا يريد، الثعبان مسكال يستطيع ولا يريد، ثم إن هناك أشياء أكثر أهمية، فقد هاجمت الشرطة منازل السنغاليين فرموا هم بالزيت المغلى والسهام الحارقة وخرج زعيمهم، وكان فيلة، فدهمت اثنى عشر شرطيا وعربتى نقل صغيرتين قبل أن تسقط ميتة، طن من اللحم، عندى منه قطعة فى الثلاجة، هل تريد أن تتذوقها؟

- إيوريديس تعنى كل شىء بالنسبة لى، لقد غيرت حياتى.

- أى واحد كان يمكنه ذلك، تكفى نغزة هناك تحت العنق، فى النقطة الوسطى لخط الزوال - يقول الساحر وهو يشير نحوى بظفر إصبعه السبابة الذى يبلغ طوله ستة عشر سنتيمترا ومطلى باللون الأسود ومغموس فى سم العناكب



الضخمة ـ أدخله فى هذه النقطة وسوف تحس الضحية بشكة لا تذكر ولكنها بعد ساعتين سوف تموت فجأة، قتلت العشرات بهذه الطريقة فى المترو.

ـ لا أصدق هذا.

ـ فعلا، فهو ليس حقيقيا، لكننى بمقدورى أن أفعله، الانتصار على الموت، مع هذا، ليس من سلطتى، هل سمعت هذه العبارة من قبل؟

ـ لا أصدقك، إيوريديس ماتت ولكنك تستطيع أن تساعدها.

ـ سوف أعطيك قلبا جديدا لها ـ تنهد الساحر ـ لا أدرى لماذا أنتم يا فتية الجيل السادس يرق لكم قلبى. ضعه بجوارها، تحت أغطية الفراش، سوف يسير ويأخذ مكان القلب القديم. أحرق كل ما لديك فى المنزل، الكتب والمقاعد والموائد، يجب أن يكون الجو حارا وإلا فلن ينبض القلب، ها هو.

ـ فى كيس من أكياس السوبر ماركت؟

ـ وهل كنت تريده فى صندوق مذهب يا مأفون؟

ـ هذا الفليبر لن يعمل أبدا ـ قلت مغتاظا.

دنج دونج، وكل شىء أضاء، كرة الفليبر طارت لتضربها العلامات والجواد يركل، وراعى البقر يقفز على الصهوة، والشقراء تضىء وهى تضحك ومن قبعتها تخرج مليارات النقاط، يقهقه الساحر، علامات الحرب البيضاء تتراقص على وجهه العاجى.

ـ إذا عمل الفليبر فسوف يعمل القلب أيضا ـ فكرت أنا.

ـ أنتم يا أبناء الجيل السادس حالمون علاهم الصدأ، رحالة يخجلون، مدللون وجبناء.

ـ ولكننا أفضل من مشاهدى الجيل الخامس ـ أقول أنا ـ ثم من يدرى كيف سيكون حال الجيل السابع.

ـ ذئاب ـ يقول الساحر ـ ممتازون، دمويون، ذئاب صديقة ـ يغمض نصف عينيه وينفجر الفليبر.

عدت إلى المنزل، العاصفة توقفت، وضعت فى جهاز التسجيل الأحدوثة التى تحبينها حبا جما، أحدوثة الطفل الذى كان عليه أن يسير لثلاثة أيام وثلاثة ليالٍ على الجليد حتى يترك ذلك البلد الرهيب، مع دبه، كانا يريدان العودة إلى وطنهما، أو إلى وطن آخر، لكى يقدما عروضا فنية ويرقصا، من يدرى أين هو الآن، من يدرى هل نجح أم لا؟ ولكنك يا إيوريديس لا تزالين بيضاء باردة وميتة بلا أدنى شك وأنا الذى ينبغى أن أعود عما قليل إلى الملاءات المعطرة الباردة لمستشفى المجانين وأنتظر الوريد الذهبى وسحابة روبينول ومناقشات نهاية العالم مع بيتوره دى تشيسى فيات، وماسترو جومابيوما، ذلك الذى خرب جميع الفصائل، أو مع الكابتن كولارو، والذى عندما كان يعزف على الطبلة فى المظاهرات كان يحيل الشرطيين إلى تراب، مثل محاربى الرمال الصينيين.

هل تعرفين يا عصفورى أنه كانت هناك سنوات وقرون من الصراعات العمالية؟ لا تعرفين؟ هل تحبين أن تعرفى؟

الأب والأم لا يريدان و«بصفة خاصة» رجل العصابات لا يريد؟ اشربى هذا الشاى من مسكال واقرئى الفنجان إن استطعت.

وضعت قلب الساحر تحت أغطية فراش إيوريديس، ولكنه لا يتحرك، ينبض قليلا وهو يهز ذيله القصير، فى الخارج أسمع جوقات تنشد بعض الانتصارات الرياضية، قنابل وألغام تنفجر، هتاف بشنق أحدهم. فى الفناء كان هناك زميلان من الجيل السادس يرحلان بحقائبهما الأكبر حجما من البيت الذى يسكنون فيه.

- إيوريديس ماتت - صرخت.

- سوف نرسل لك بطالة بريدية - يجيبون وهم يحيون باليد.

هذه الليلة يا حبيبتى أريد أن أعيد عليك قراءة قصة الطفل والدب، وأيضا قصة الطبيب الإنجليزى، ذلك الذى كان يتحول إلى الجزء الأكثر إظلاما منه، الجزء المعاق الأعرج، وهكذا نستدعى الظل والمرآة والمزدوج، فنصبح كثرة فلا تعرف المنية من تأخذ، ها هى قد وصلت مبتسمة، شاحبة، وبراءة الأطفال فى عينيها، تنكرت فى زى مراقب عدادات الغاز، ولكننى أعرف يدها العظمية المختبئة فى القفاز.

- هل أستطيع أن ألقى نظرة؟ - تسأل بصوت مذيعة.

- ابتعدى يا عاهرة، أعرف من أنت، ألقى نظرة كما تشائين، أيوريديس ليست ميتة.

- حقا؟ فى الشركة يبدو الأمر مختلفا - قالت المنية بجفاء - لقد فصلنا عنها العداد منذ نصف ساعة.

- حاولى أن تلمسيها - أقول - وسوف أفكك عظمة عن عظمة.

- أنا لست مصنوعة من عظام - تعترض المنية - بل إننى مركب حيوى صناعى مبلمر عالى المقاومة ولدى فى الذاكرة اثنتا عشرة طريقة للتحول سوف أرعبك بها.

- أنا أيضا - أقول، وأتحول إلى ذئب على ساقين.

- أحسن! - تقول وهى تتحول إلى ذئب ضعف حجمى.

تشابكنا فى مشاجرة، طرنا لأسفل من النافذة، ثم عادت هى للنهوض أولا وهرعت جريا نحو السلالم محاولة أن تصل بمخالبها إلى أيوريديس، فإذا لمستها بثلجها فسوف تضيع، لكنى قفزت وراءها وعضضتها ففصلت عنها الذيل، ولولت المنية بالنباح كأنها جرو صغير.

خرج الجريزو إلى الطرقة، وهو بائع المخدرات المختص بالمنطقة وهو الذى أسس النادى الوطنى لمروجى المخدرات، ومعه مدفع عوزى فى يده ويرتدى ملابس داخلية سوداء مثل ملابس الملاكمة.

- ما هذه الجلبة؟

تحولنا، أنا إلى صبى جميل من الجيل السادس والمنية إلى موديل تصوير لوزانجيل شقراء.

- مع هذا - يقول الجريزو - هذا السكن يتحسن.



- هذا الصبى الشرير يريد أن يؤذينى - تستعرض المنية - الموديل بدلال.
- سوف أعالج الأمر حالا - يقهقه الجريزو.
لحسن الطالع يصل صديقى دولتشينيا، وهو مخنث طوله متران، جميل، يضع ماكياجا مثل الممثلين فى كتاكالى.
- أبعد هذا المدفع يا جريزو - يأمر - إننا هنا لسنا فى البرلمان.
- هذا الصبى الشرير - تبدأ الشقراء المزيفة.
- انصرفى انصرفى أيتها المنية، لقد عرفتك من رائحتك الكريهة.. أفلتت المرأة العافرة ولكن قبل أن تبتعد قالت بتحد لجريزو:
- هناك قلب جديد جميل فى ذلك البيت، لو كنت مكانك لم تركته يفلت منى..
- أستطيع أن أجنى عشرين مليونا على الأقل من هذا القلب - يقول.
غرزت أسنانى فى عنقه، عزفت الجيتارات، سحب الجريزو وترك القلب الذى كان يتقافز على الأرض واختبأ مرعوبا تحت صندوق يستعمل كمقعد، دقت المنية الباب.
- كيف حال فتاتنا الجميلة إيوريديس؟ - تصرخ إيوريديس من الخارج.
- يا قلب ! أصرخ - اخرج من عندك تحت!
لا فائدة على الإطلاق، إنه لا يتحرك. لدى فكرة: أضع شريط رقصة السامبا، القلوب لا تقاوم إيقاع السامبا، ها هو يخرج من مخبئه ويتحرك، بالنبضة الخفيضة والنبضة العالية، يحرك رأسه ويهز ردفه، هيا أيها القلب، اقفز فوق الفراش، طر إلى فتاتى إيوريديس وارقص يا صديقى، وبالفعل يقوم القلب بنبضة شق بها صدر إيوريديس وغطس فيه حتى أطلقت هى صرخة، بينما لفظت القلب القديم أسود مكرمشا، أرميه للقط، وأرمى له أيضا الجريزو بكامله، إلا ساقا، ولكن تحت النافذة كانت المنية تقف ولم تترك للقط سوى العين وأخذت الباقى.
- على الأقل لم أقطع المشوار كله بلا طائل - تتمتم - وتمضى فى عربة نقل صغيرة أصفر عليها ملصقات Heavy Metal الموسيقى المعدنية الثقيلة.
تنهض إيوريديس من الفراش وتقول إنها جائعة، وأعد لها خمسين بيضة دجاجة بالصنوبر وبصلة يوكاتان وساق الجريزو محمرة على نار شعلة المقعد.
- يبدو لى أن أننى نمت - قالت هى.
- بل إنك كنت ميتة.
- هو ذلك فعلا - يقول الساحر.
بانحناءة نشكره، أرجوحات الحدائق تعاود الأرجحة، عادت السماء تمطر، أعد الشاى.
ينبغى شراء مائدة جديدة، فتلك القديمة تشتعل فى وسط الغرفة وتنشر نوعا من الدفء البغيض.



يدق الباب، إنه ملاك أشقر لديه من العمر ست سنوات، وله أذنان طويلتان، ومعه دب ضخم بقبعة مشاة البحرية الأمريكية.

- هل ترغبون فى عرض فنى ورقص فروسية فى البيت؟ يسأل الملاك.
- من أين أتيت؟
- يشير الصغير إلى الشمال، ونفهم أن فيه جليدا وبردا، وأنه يراه بغيضا.
- أدخلا لتدفئا - أدعوهما أنا.
- لقد نجح، ألم أقل لك؟ - صرخت إيوريديس مسرورة - هناك دائما أحد ينجح.
- هل لى أن أتذوق بعضا من ساق الثور هذه ؟ يسأل الدب بخجل.
- هذا ليس دبا، إنها ساق رجل شرير جدا
- لا يوجد رجال أشرار - يقول الدب - إذا تم طهوهم جيدا.

هذا ما يقوله الساحر دائما، كان هنا حفل كبير فى بيتنا تلك الليلة، شكرا أيها الساحر مسكال.

المؤلف

ستيفانو بينى ولد فى بولونيا فى عام ١٩٤٧. وتعاون ويتعاون لا يزال مع صحيفة «إل مانفيستو» والمجلة السابقة بانوراما.

صدر كتابه الأول «مقهى الرياضة» من دار نشر موندادورى عام ١٩٧٦، ومنذ ذلك الحين وكتبه تتنوع بين الروايات والقصص القصيرة ودواوين الشعر والمسرح وحتى السينما.

أسلوبه فى الكتابة فريد لاستخدامه الأصيل والمبتكر للغة، وحدته فى استخدام السخرية لضرب مثالب المجتمع الحديث، وفكاهيته العبثية التى لا تقاوم، وخياله الذى لا ينضب والذى سمح له بخلق عوالم خيالية الواحد منها أغرب من الآخر.

يعتبر ستيفانو بينى من الكتاب الغزيرى الإنتاج الأدبى متعدد الأجناس، فقد كتب خلال العشرين عاما من نشاطه الأدبى عددا كبيرا من الروايات والقصص القصيرة والقصائد والنصوص الفكاهية، بل والباليهات أيضا، من بين كل تلك الأعمال هناك أربعة تدخل عن جدارة فى فئة الرواية الخيالية، هذه الروايات الأربع حسب ترتيب تاريخ صدورها هى «أرض» عام ١٩٨٣ و«باول» ١٩٩٠ و«فرقة شيلستينى» عام ١٩٩٢ و«اليانتى» عام ١٩٩٦.

ولكن هذه الروايات الأربع ليست هى كل إبداع ستيفانو بينى الخيالى، فإلى جوار هذه الروايات مجموعة كبيرة من القصص القصيرة تطاول فى مستواها قصص روبرت شيكلى وغيره من المتخصصين فى هذا الجنس الأدبى، وكلها قصص مليئة بالخيال والإثارة المستفزة، ويأتى على رأس مجموعات القصص القصيرة المجموعة التى تحمل عنوان «الدمعة الأخيرة» وهى مجموعة صور لعالم فى المستقبل، ولكنه يتمتع بمصداقية غير عادية، أى أنه عالم خيالى قابل للتصديق، ومن هذه المجموعة القصة الحالية، التى تنشر ترجمتها العربية لأول مرة هنا، وتحمل فى عنوانها اسما لأحد أبطال الميثالوجيا اليونانية، والتى تنتمى إليها بطلة القصة أيضا، ولكنها بدلا من أن تدور فى الماضى الكلاسيكى الإغريقى تدور فى المستقبل الذى ينطلق من حقائق الواقع الحالى ويبنى عليه ما قد يحدث فى المستقبل من فظاعة تفنن الكاتب فى تصويرها ببراعة.

البحث عن الشيطان الساذج

الشيطان فى حقل التوت (شعر)
تأليف : محمود قرنى

◆ الدكتور وائل غالى ◆

لا أدرى، هل ستظل قصيدة النثر تبحث عن مبرر وجودها الشعرى والأدبى والثقافى؟ لابد لنا أن نعترف من دون لف ولا دوران بأن هناك أسبابًا سياسية - أيديولوجية محدودة هى التى حالت دون « اللقاء السلمى »، إن جاز التعبير، بين قصيدة النثر اللبنانية - السورية المعاصرة والشعراء المصريين المعاصرين. فلم يسهم الشعراء المصريون - عدا بشر فارس وإبراهيم شكر الله - فى نشاط مجلة « شعر » اللبنانية، التى تزعمت الدفاع عن « قصيدة النثر » إلا بعد عام ١٩٥٧. فقد شاع ما سمى « قصيدة النثر » فى الجو الأدبى فى لبنان منذ صدور العدد الأول من مجلة « شعر » فى يناير من عام ١٩٥٧ حول الشعراء: يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوى، نذير عظمة، هؤلاء هم الشعراء الأساسيون الذين شكلوا نواة تجمع شعر فى البداية، وانضم إليهم عدد من النقاد: أسعد رزوق، أنسى الحاج، خالدة سعيد.. وقد كان أدونيس ونظير عظمة ومحمد الماغوط وخالدة سعيد وخليل حاوى ويوسف الخال من أعضاء - سابقين أو فعليين - الحزب السورى القومى الاجتماعى تحت قيادة أنطون سعادة، قد التجأوا إلى لبنان، تحت ملاحقة السلطات القريبة من الزعيم الراحل جمال عبد الناصر فى سوريا آنذاك، والآن وقد رحل جمال عبد الناصر احتجبت مجلة « شعر » بعد ثمانى سنوات من صدورها، هل رحلت معها المشكلة بين قصيدة النثر ومصر؟



واقع الأمر أنه لم تستطع مجلة «شعر» أن تنتقل من مهمتها التحويلية إلى تحطيم «القلعة الشعرية العربية القديمة» تماماً. فقد تخلى يوسف الخال جزئيًا أو كليًا عن كتابة قصيدة النثر، أما أدونيس فهو لم يهجر القصيدة الموزونة وظل يكتبها حتى اليوم، بل دعا، بعد مضى نحو نصف قرن من الزمان على تجربة مجلة «شعر»، إلى كتابة «قصيدة عربية أصيلة» وإلى حتمية «الانطلاق من فهم التراث العربى الكتابى» وإلى تأصيل التراث العربى «فى أعماق خبرتنا الكتابية - اللغوية، وفى ثقافتنا الحاضرة». وذلك بإعادة الاتصال الكامل بلغة الكتابة الشعرية العربية فى عبقريتها الخاصة، وفى نشأتها ونموها وتطوراتها.

مع ذلك اقترن اسم أدونيس باقتراح قصيدة النثر على أدبنا العربى، إذ قدم منها فى دواوينه نماذج من الأداء النثرى لعطاء العوامل الشعرية، ولم يقنع بأن يطلق على تلك النماذج ذلك التحديد الذى اصطلحت الحياة الأدبية العربية على إقراره، وهو الشعر المنثور، بل أسماها بذلك الاسم «قصيدة النثر» وكأنها تختلف عن ذلك الذى كان يكتبه الريحانى وجبران خليل جبران، وكأنه بذلك يمد صلتها إلى قصائد النثر الفرنسية التى عرفناها منذ رامبو وبودلير وسان جون بيرس ومالارميه. ومهما يكن أمر قصائد النثر تلك، فهى تشير بصياغتها ومحتواها إلى المدرسة الشعرية التى ينبع منها أدونيس. ولم يجد صلاح عبدالصبور، فى مقاله بمجلة «المجلة» القاهرية «العدد ١٣٧ مايو ١٩٦٨»، عن ديوان المسرح والمرايا لأدونيس، أقول لم يجد صلاح عبدالصبور فى ذلك عيبًا لأدونيس ولا مفخرة.. فقد واجه أغلب الشعراء المحدثين سؤال تصور الشعر: ما الشعر؟ وقد أنتج السؤال رفضًا كليًا أو جزئيًا، للوجوه المتكررة لشعرنا العربى.

غير أن عظمة عاد إلى كتابة القصائد العمودية. أما عصام محفوظ فقد تخلى عن كتابة الشعر. وظل أنسى الحاج وشوقى أبوشقرا يكتبان قصيدة النثر. ولم يتبن قصيدة النثر من سمى باسم «جيل الستينيات» إلا عدد قليل جداً من الشعراء اللبنانيين «إلياس لحود، **محمد على شمس الدين**» والعراقيين «سركون بولص، حميد المطبعى، صلاح فائق» ولم تتبلور قصيدة النثر، إلى الآن فى **الشكل الذى ترسمته فى كتاب سوزان برنار**، الباحثة الفرنسية قصيدة النثر. من بودلير إلى اليوم، بل استحالت إلى **أشكال أخرى، فلعلنا نعرف جميعًا أن قصيدة** النثر، ذلك المصطلح الذى أطلقته مجلة «شعر» فى عقد الخمسينيات من القرن العشرين، **هى كنوع أدبى - شعرى، نتيجة لتطور تعبيرى فى الكتابة الأدبية الأمريكية - الأوروبية.**

كانت مهمة مجلة «شعر» مهمة تحويلية. كانت «قصيدة النثر» اللبنانية قد أثارت الحياة

البحث عن الشيطان الساذج

الأدبية العربية بأسرها لما غاب الوزن والإيقاع *والقافية عن القصائد*، كما غاب البيت والشطر والقافية عن الشعر. وفرضت حركة «قصيدة النثر» ضرورج إعادة صياغة معنى الشعر ومدلول الحدود بين الشعر والنثر ومبررات الكتابة والأدب بعامة. ففقدت كلمة الشعر وضوحها التام. *صار الشاعر يبدأ الخلق* **بدافع غامض، بشيء ما غير واضح يريد أن يقوله**.. وصار الشعر نفسه كلمة ملتبسة. ومن الطبيعي ألا يعني ذلك أن الشعر نفسه مات.. فإنما اللغة نظام *من العلامات* تذهب وتجيء.. **وأما المدلولات** التي تساوق **تلك العلامات** فإنها تتبدل **ولا تموت** تمامًا. وقد مات تصور معين *للشعر*.. لكن الشعر **نفسه لم يمت**.

وقد تبنت مجلة «شعر» هذه الدعوة وأحدثت حولها تحولًا متصلًا أرادت من خلاله إعادة قراءة الأدب **العربي واللغة العربية** وتاريخ العرب بأسره. كان مضمون هذه الدعوة، كما سبق أن أشرت، الاستغناء عن الوزن والقافية التقليديين، وغالبية القراء العرب لا تسمي ما يجيء في هذه الكتابة شعرًا باللفظ الصريح. ولكنها تدور حول الاسم فتقول إنه شعر منثور أو نثر فني. وهي مع ذلك تعجب به، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروي قصة أو حديثًا، بل على أساس أنه مادة شعرية، لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر. لكن فرقت حركة «قصيدة النثر» بين الوزن التقليدي «الوزن مطلقًا» والوزن غير **التقليدي «النثر»**. من هنا **صار الوزن صفة عارضة يمكن أن يقوم الشعر من** دونها. ومن الواضح أن هذا التصور للشعر يقف في الطريق الأقصى المواجه للتعريف العربي القديم الذي كان يحدد الشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى» وهو تعريف يجعل الوزن الأساس للشعر من دون النظر إلى المحتوى، فقد أهمل التعريف القديم المضمون. فلم يكن للعروضيين العرب أرب عن العلاقة بين أوزان الشعر ومعانيه. وكان العروضيون علماء لغة بامتياز، همهم الأول هو البحث في الأشكال اللغوية في المعاني التي تؤديها أو علاقتها بتلك المعاني.

مع أن تحول الشعر الحديث لم يقتصر على العرض ولا الشكل، بل طال الجوهر والماهية. ذلك أن القصيدة العربية الحديثة، وهي خليقة فنية ـ جمالية، لا توجد بمعزل عن مبناها.. فما هي معنى محض ولا هي مبنى خالص، بل معنى ومبنى معًا. وحدود التعريف القديم أنه كان يقصر الشكل على الوزن فوسع الشعر الحديث من المجال الدلالي للشكل إلى موسيقات متعددة، صارت القصيدة الحديثة لا تستند في قيمتها إلا إلى النظام الشكلي الذي هو إياها فتجربة الشاعر، أي معنى القصيدة، هو فعل إنشاء القصيدة.

ولايزال الكلام النقدي التقليدي الذي قالت به سهير القلماوي ـ تمثيلًا لا حصرًا ـ في العدد الأول من مجلة «الكاتب» المصرية ـ أبريل ١٩٦١ ـ ساري المفعول. فقد كتبت تقول: ولنأخذ أدباءنا المنتجين والدارسين في عصرنا هذا الحديث ولننظر مدى الصلة التي تربط بين دراساتهم وإنتاجهم وبين أدبنا القديم. إن عدد من يرتبط منهم بهذا الأدب القديم رباط الدارس الفاهم المتعمق قليل جدًا، ولذلك نجد أدبهم وعلمهم يقوم على منطق ويعجز عواطف ولكنه يفتقر في أكثر

الأحيان (ولا يمكن أن أزعم كلها) إلى هذا العمق المتين الصامد الذي يصور تياراً متميزاً قوياً يمكن أن يقف أمام التيارات العالمية ليضيف جديداً أو أن يعرض نموذجاً متفرداً ممتازاً.

ولكن إعادة قراءة التراث الشعرى لا تنتهى بكتابة جيل واحد. فلكل جيل ثقافته وذوقه وطريقته فى مقاربة الموروث الشعرى.. من هنا نقدر أن نقرأ ديوان محمود قرنى الأخير «الشيطان فى حقل التوت» [القاهرة، دار ميريت- ٢٠٠٣] والذى كتب على غلافه كلمة «أشعار» بدلاً من كلمة «شعر» تعديداً للشعر الواحد واجتنابا للفظ «الشعر» الذى يثير المحافظين. غير أن الشاعر نفسه وضع لفظ «شعر» تحت العنوان الداخلى. استمراراً للتحدى الشعرى المصرى للثقافة السائدة، بل يبدو التحدى وكأنه المحور الجوهرى الذى يدور حوله الديوان الجديد، استكمالاً لديوان «حمامات الإنشاد» ١٩٩٦، و«هواء لشجرات العام» ١٩٩٨ و«خيول على قطيفة البيت» ١٩٩٩٩ و«طرق طيبة للحفاة» ٢٠٠٠ وسبق أن قدمت قراءة لكتابته السابقة فى كتابى عن «معرفية النص» «القاهرة - دار الثقافة - ١٩٩٨» لا حاجة بنا الآن للكلام عن تلك العوامل والأسباب بالتفصيل، فربما يكون الكلام عن التنافر الأساسى فى شعر محمود قرنى وشخصيته بين النزعة الدينية والنزعة الشيطانية أخطر منه وأهم، وربما نرى فيه إحدى الخصائص الرئيسية التى تميز مضمون شعره والتى نصفها بـ«الاعتقاد الفارغ».

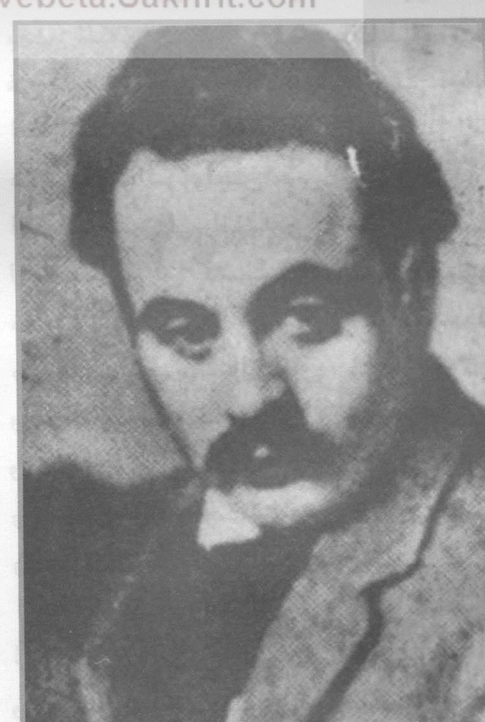
لابد لنا، لكى ننفذ إلى روح الشاعر، أن نبحث عن الكلمات التى يكثر من استخدامها فى شعره. تكشف الكلمة عن الفكرة التى تتسلط عليه.. بالإمكان أن يصلح هذا المبدأ للتفسير، كما بالإمكان أن نطبقه على شعر قرنى نفسه.

فالإحكام الذى يسيطر على عالمه العقلى، وإصراره على مقاربة مدارات محدودة، يدور فى فلكها ويزيدها على الدوام عمقاً، كل ذلك يؤسس لاستخلاص عالمه من بعض الكلمات التى تتردد فى شعره، إنها المفاتيح التى نقدر أن ننفذ بها إلى هذا العالم. وليس من العسير على القارئ المتأنى أن يشطرها نصفين متضاربين: فهناك من جهة كلمات كالظلمة والهاوية، والتداعى، والغلظة، والسواد، والضياع، والصراخ، والعويل، والفشل، الإثم، الحماقة، وهناك على الجهة الأخرى كلمات كالمحبة، والطفولة، والبحيرة، والخيط الأبيض، خيط من حرير، الأشياء العظيمة، ولا تكاد قصيدة من قصائد الديوان تخلو من هذا التضاد، بل لقد يتركز فى تعبيرات تجمع هذا الصراع الجدلى فى صورة مكثفة كأن يقول تمثيلاً لا حصرا: «الجماجم المولودة»، «فوهة المحبة»، «القلب المعتم»، «فكاهات غليظة»، «جذر حديدى»، «الجرادة الوردة»، «الموت الفيضان»، «الموت الناجى»، «الموت العائش»، «الظلمة الرائعة» وهذه الوحدة التى تجمع بين طرفين لا يجتمعان عادة هى التناقض الظاهر أو «أوكسيمرون» كأن تقول «سر ذائع»، «لغز مكشوف» تمثيلاً لا حصراً، وهى صيغة فنية من صيغ التعبير الشعرى تصلح لتصوير الأحوال والمواقف النفسية المعقدة. وليس عجيباً أن تكون هذه الصيغة الشعرية هى مفتاح شخصية قرنى

البحث عن الشيطان الساذج



سهير القلماوى



جبران خليل جبران

وشعره.. بل إن من محاسن المصادفات حقًا أن يوفق إليها الشاعر فيسمى ديوانه باسم «الشيطان فى حقل التوت».

على أن هذه الصيغ اللغوية المتناقضة تدل على أمر آخر يختفى وراءها ولا يستقيم لها معنى من دونه.. ذلك هو التفكير الدينى الذى لا يزال يتحرك فى أعماق الشاعر:

«لكن المشكلة أننى كثيراً
ما يخالجنى شعور بأنه عريق
هذا ما يشعرنى أننى آتٍ بالضبط
من ضلع الماضى
من الشق الذى غرسته جدتى فى قلبى
هذا الشق الذى كانت تسرق منه الجنية
قروش العجوز الفقيرة
التى احتالت هى الأخرى
بوضع زجاجة حامية بدلًا من قروشها
لشد ما أحتاج الآن إلى مثل هذه الزجاجة
وسوف أضعها خلسة فى كل الشقوق التى أعرفها».

صحيح أن الشاعر لا يعد معتقداً بالمعنى الحقيقى، لكن من المستحيل أن نتصور وجوده بمعزل عن الاعتقاد العام، والنزعة الشيطانية لا تلغى هذه الحقيقة، بل لقد تؤكد صلته العميقة بالاعتقاد السائد أو بالأحرى بما تبقى منها فى نفسه. إنه يعلم أن الشيطان يأسره.. وهذا وحده دليل على التفكير الدينى. ولكنه عادة لايؤمن بعقيدة الكلام المحكم التى سادت الثقافة العربية. ونزعته الشيطانية هى سبيله للارتفاع إلى سماء المثال وصفائه. إنها تحاول التغلب على الشر الحيوانى، بما فى ذلك التفاهة والسوقية، من طريق شر آخر من صنع العقل وتدبيره، وهدفها هو لا الوصول إلى قمة الشر، كى تنطلق منها إلى سماء المثال.

من هنا زخر «الشيطان فى حقل التوت» بألوان بشعة من الفساد والقسوة والسقوط. إن الشاعر يحس بالعطش إلى «مدينة مغزولة كخيط من حرير ولكنه يغوص إلى عالم الإثم» لكى يتسنى له البحث عن «الاشياء العظيمة» إنه إنسان ممزق. إنسان مزدوج. وقد سبق أن قال بذلك الصوفيون القدماء . ثمة قطبان يتجاذبه كل منهما ويشده من ذراع. ولابد أن يشبع نهم القطب السالب لكى يلمس أثر الموجب على روحه، لابد أن يطيع الشيطان قبل أن يشتاق إلى السماء. ولابد أن الشاعر قد أحس بالحاجة إلى هذا «السقوط» إحساسا ملحا وعنيفا. وليس مهما أن يكون قد تأثر بعفيفى مطر وعبدالغفار مكاوى وأبى نواس وألن جينسبرج وسان وجون بيرس ولانجستون هيوز أو غيرهم من الشعراء الصوفيين، أو يكون قد عرف قليلا أو كثيرا عن نزعة الإشراق العربية أو الغربية. فأهم من ذلك أنه أحس بضرورة «السقوط» كوسيلة لاغنى عنها للسمو والارتقاء، وأنه بهذا عبر عن ظاهرة أساسية من ظواهر الشعر العربى الحديث الذى يحلو له الرجوع إلى المذاهب الشعرية القديمة كلما رأى فيها تعبيرا عن صراعه وتمزقه:

«سأكون من الآن فصاعداً
ضد نفسى
لن آكل خبز أمى
ولن أتحدث فى أشياء ملغزة
ولن أفكر مرة واحدة فى العواء
ليس لأن المدينة التى أبكيها
تخلت عن قبحها
لكن لأنها باتت لا تعنينى
وسوف أستطيع تقديم مبررات مقبولة
لزوجتى وأولادى
وأصدقائى القليلين جداً
حول مغزى التغيير». ومع هذا السمو كله فإن قرنى لم يهتد إلى سبيل الاعتقاد الحق:

« لا أومن بشىء على الإطلاق»

صحيح أنه ما دام أحس فى نفسه بالرغبة فى الصلاة ومادام شعر شعورا عميقا بخطيئة الإنسان:

«أبى يأتى بالمشايخ يقرأون على رأسى».

ولكنه كان يهرب إلى «ظهر الدولاب» وإحساسه العميق بالعجز والتمزق سد عليه الطريق إلى الكلام المطلق. لقد تغنى فى شعر بالألم، وعانى لعنة الكلام الغامض الأزلى، وعرف أن العذاب هو أنبا ما فى الإنسان. وكان بالإمكان أن يجعل منه هذا كله معتقداً مخلصًا، لولا أن الإيمان بعقيدة الكلام المحكم لم يجد له مكانا فى قلبه، والكلام المحكم، كما نعلم، هو جوهر نص الوحى الأولى العربى وأولى حقائقه. إنه يحس باللعنة. ولكنه يتلذذ بهذا الإحساس. وهو يذكر «الناسك» فى قصيدة «الشيطان فى حقل التوت» فى ديوانه، ولكنه ليس هو، فقد ترك «عمامته جانبًا ووضع ميثاقا مع الشيطان» وهو يتكلم عن الكلام الغامض لا كطرف واحد من طرفى الكلام المحكم، بل كقوة مستقلة ذات كيان وسلطان، صحيح أن هذا كله لم يكن ممكنا بغير التراث العربى. ولكنه لا يجعل منه تقليديًا، إذ لم يبق فى نفسه من الاعتقاد الشائع إلا «العدالة» العدالة لا العدل.

ولعل هذا هو الذى أكسب شعره الجرأة على «ركل الماضى» والرغبة السابقة العارمة فى الحلم بالعدالة، فى آن معًا.

«ربيع حار»

رواية فلسطينية
تأليف : سحر خليفة

◆ علاء الدين وحيد ◆

قلة من الروائيين العرب التى تنجو من التمسح بعالم المثقفين الخاوية غالبًا، بما فيها من استعلاء فارغ وبعد عن الجماهير والجهل بمشاكل الإنسان العادى.. من هذه القلة سحر خليفة فى روايتها الجيدة «ربيع حار» سلسلة «روايات الهلال» أغسطس ٢٠٠٤.

ولا يملك مثل الفن تجسيداً للواقع وبلورة للحقيقة فى أصغر جزئياتها.. والحياة الفلسطينية فى الماضى والحاضر ومنذ القرن العشرين فى أشد الحاجة إلى تعميق معالجات كثيرة، تصور ما ألم بالتكوين الشعبى إزاء ما تعرض له الوطن السليب من مآس.. تسببت فيها العوامل الداخلية قبل الخارجية بالقسط الأوفر من الهزيمة، وما يفرض الأمر الواقع من انكسار ومهانة للمغلوب وهو يلعق جراحه بينه وبين نفسه أو على ملأ من الآخرين.. ومن تجبر وفرض أحكام من الغالب.. وليس اغتصاب الأرض وحده هو الاحتلال، بل أيضًا اغتصاب التنفس ولقمة العيش فى ظل أكذوبة اتفاقية السلام التى كانت خنوعًا وخداعًا واستسلامًا وخيانة من القادة الحريصين على الحكم.

لقد أعطت انتفاضة الحجارة والمقاومة الباسلة المستميتة الأمل فى يقظة القضية الفلسطينية والاعتماد الفعال على سواعد أبنائها وأرواحهم وحدها قبل أى شىء آخر وهى الوسيلة المثلى لتحقيق الحرية.

وبالوقوف على المحاور الواقعية المجسدة للنبض الشعبى، تنجح «ربيع حار» فى مهمتها والقيام بمسئوليتها، بعد أن لم تعد الحياة العامة فى فلسطين سواء فى الجانب العربى أو الإسرائيلى.. بلا تمييز أو هلامية، بل محددة ذات تفاصيل دقيقة للطول والعرض والارتفاع تنفث الواقع فى العالم وتقيم منها دنياها الخاصة المميزة.

و«ربيع حار» ترصد الأحداث المصيرية فى السنوات الأخيرة إلى آخر واد منها يقع فى الساحة، وهو إقامة الجدار الفاصل بآثاره المدمرة التى ضاعفت السجن المعنوى بالسجن المادى، وألقت المزيد من المعاناة والمرارة والضيق على حياة الجماهير التى كانت فوق الاكتفاء من الأهوال.

«السور الرهيب خطف اللقمة وقطع الأرزاق، حبس السكان داخل قفص فجاع الأهلون ودبت فوضى». (ص٢٤١).

والأسرة التى اختارتها سحر خليفة لتقدم التنفس الواقعى اليومى الدال على كل أبعاد الحياة المعيشة السلبية والإيجابية.. أسرة فقيرة عادية عرفت الارتفاع والانخفاض وحياة المخيم، تبعًا لما ألم بالوطن السليب، من خلال ثلاثة أجيال: الأب وابنه الشاب وابنه الطفل. وحول هذا المحور تتشكل الحياة الفلسطينية كلها فى مجالاتها وطبقاتها المختلفة، وتصور الرواية بإتقان ما تبدو عليه الأشياء من قرب ومن بعد، والصورة التى يرى عليها الأب ولده الأكبر فى البيت وخارجه.. وشتان بينهما.. لا يتفقان ولا يتطابقان بل يتناقضان.. فمجيد الابن الشاب يبدو فى المنزل طائشًا لاهيًا سطحى الاهتمامات.. همه ومظهره، ويحلم عن طريق أناقته ـ مع ما تكلف والده من مال ـ أن يكون مطربًا ذائعًا تنطلق شهرته إلى كل الأوطان العربية. أما أمام الناس فهو إنسان جاد فنان أصيل له حسه الوطنى أيضًا.

والنبض الواقعى يحمل الانتصار والانكسار واستجماع القوى وتهافت النفس.. فاستمرار المعاناة وسط مناخ يسد الآفاق يستدعى اليأس.. فى إحدى هذه الأزمات تضعف روح الأب المقاومة.. تصور «ربيع حار» حال الأب بعد تهديد السلطات العبرية بترحيل الناس أى الفلسطينيين.. أين يرحل؟ رحل من حيفا وهو صغير وعاش طفولته فى المخيم وباع العلكة.. وأبوه مات فى المخيم على بسطة نعنع بعد الكرمل وبيع السجاد.. وها هو يشهد تشريد ابنيه أمام عينيه ولا يقدر على ضبط الوضع. وهذا يعنى أن ثلاثة أجيال من عائلته عاشت وتموت فى هذا الصراع. وجيل وراء جيل يتشرد.. حرب بلا أمل ولا تكافؤ.. دوامة تسحب ضحاياها للمستنقع والموت الرخيص بلا مقابل.. فماذا يفعل هؤلاء الشباب أمام القوة؟ قوة محصنة بالطيارات والدبابات والصواريخ وأحدث ما تنتج أمريكا

سحر خليفة
فى
«ربيع حار»

من أسلحة وأجهزة الموت.. ماذا يفعل هؤلاء الشباب؟ ما نفع الموت والاستشهاد؟ موت عبثى بلا مقابل، وبلا مردود» (ص١١٠). والجانب الذى لا يقل أهمية وتوفرت عليه روايتنا، وقلما يصور فى فننا القصصى أو الروائى بشكل كاف اكتفاء بقضية الصراع السياسى، هو الحياة الإسرائيلية نفسها والمجتمع والتقاليد العبرية. ويصبح العدو بهذه الصور بجانب السلاح والعدوان والتدمير.. الإنسان والطفل والحياة المدنية.

إن الحياة اليومية - فى الأحوال الهادئة وما أقلها - مع بهذا الظاهرى عن الصراع المسلح بين الغاصب والمحتل، فهى ألصق الأشياء بجوهر هذا الصراع، فأيسر لمسة مدنية تفضح عنصرية العدو الإسرائيلى، الذى لا يحمل ذرة واحدة تفاهمية أو تعاطفية بحكم عضلاته العسكرية.. وبهذا أصبحت محاولة الصبى الصغير أحمد البحث عن قطته وراء الأسلاك الشائكة.. زرع ألغام وحمل متفجرات وتدمير مستوطنة وتشكيل ابن لادن.. والمحصلة اعتقاله وتعذيبه ليعترف بتفاصيل المؤامرة وأسماء شركائه الكبار الذين دفعوه لارتكاب جريمته الشنعاء.

وهذه الروح العدوانية هى المسئولة الأولى عن مضاعفة الكراهية الفلسطينية للعنصر العبرى، الذى لا ينى فى كل لحظة عن تفجير بغضه بسبب وبدون سبب فى وجه الآخر.. وخطورة ذلك إزاء الأهلين لا تتوقف على الإسرائيليين وحدهم، بل تعدتهم إلى عملائهم من الفلسطينيين، الذين يبدون أشد قسوة من أسيادهم.. ولذلك فوقع أفعالهم أكثر مرارة لأنها جاءت من داخلنا، مما يعمق البغض ويفرز أعداء جدداً لم يفكرا قبلًا فى اتخاذ الموقف المعادى، كما عرض لمجيد بعد اعتقال أخيه ولجوئه إلى الوشمى العميل، ليتوسط عند الإسرائيليين للإفراج عن أحمد.. ولكنه يرفض.

ومن أوضح الملامح فى روايتنا، قدرة صاحبتها على إبراز التغيير الذى طرأ على البنية الأساسية للمجتمع، بإفراز المدينة من رحم القرية. وانبعاث التقاليد المتفرنجة فى التعامل والملبس والمأكل والمشرب.. فلم تكن الحياة الفلسطينية مع نكبتها بمنأى عن التيارات التى ألمت بالبلدان العربية الأخرى، كزلزال يريد أن يعصف بكل الثوابت القديمة.

ويسبق هذا كله التغيير الذى يصيب الإنسان الفلسطينى نفسه سلبًا وإيجابًا بفعل الاحتلال الإسرائيلى غير المعترف بالاتفاقيات التى يوقعها ولا بالشعارات التى يرفعها ويخدع بها العالم، يفرض قهره المتزايد كل يوم وكل ساعة.. فإذا نسب التكوين تختلف هبوطًا وصعوداً إزاء ما يلقى المواطن من عسف ولا إنسانية.. ويتغير الموقف.

وهذه الحياة الملأى بالتعاسة تهز أشياء عديدة من أساسها، فلا يستقيم لها عود.. وتصبح لها معان أخرى واتجاهات مختلفة.. فكيف تحافظ الأسرة على كيانها وهى لم تعد أسرة ولا لها وجود، بعد فقد العائل أو الزوجة أو الابن أو الابنة أحياء وأمواتًا.. كيف يظل للتربية قوامها بعد انهيار الثوابت



لقد أعطت انتفاضة الحجارة والمقاومة الباسلة المستميتة الأمل فى يقظة القضية الفلسطينية والاعتماد الفعال على سواعد أبنائها وأرواحهم وحدها قبل أي شيء آخر وهي الوسيلة المثلى لتحقيق الحرية.

وجموح القيم بفعل بطش القهر.. «شعب مضروب فى بنيته وقيادته وحضارته ولقمة عيشه.. فقر وجهل وتمزق وارتداد الناس إلى الجامع بانتظار الحل أن ينزل من عند الله، والآن نقاوم من هربوا من دنيانا وجاءونا ببدع وخرافات تودى بالعقل وتسحق ما بقى من المنطق وتزيد الهوة وتسحبنا لعصور الكهف. ردة للخلف مليون سنة.. تركة عقيمة، نظام منخور من أساسه».[ص٢٣٢].

ووسط الهول الذى يجتاح الجماهير الفلسطينية عندما تستهدفها فى عقر دارها وهى عزلاء إلا من الإيمان بربها وحريتها.. آلة القصف الإسرائيلية بالمصفحات والطائرات ومدافع الميدان والقنابل.. وتصل بشاعتها إلى أن تفوق الحروب الفعلية.. «حتى نكبة ٤٨ ما كانت مرعبة بهذا الشكل، و٦٧ كانت ألعن.. إذ هزم العرب بدون قتال، و٧٣ كانت بعيدة فى الصحراء وسمعنا عنها فى الإذاعات وقرأنا عنها فى الجرائد والمجلات.. أما هذه، هذه المجزرة الدموية وفنون الحرب الفضائية وجيش بمدافع وصواريخ وطيارات ومجنزرات وجرافات تجرف الأبنية بغمضة عين وتمشى على أفخم مرسيدس فتصبح مرقوقة كحصيرة، ورقة كلاج» [ص١٩].

فى أثناء هذه الساعات المفجعة المليئة بالرعب والألم والعذاب، وبقر البطون وبتر الأعضاء وطوفان الدماء التى تصبغ كل شىء.. يهتز الإيمان عند البعض وتبدو السماء له بعيدة جداً، كأن النظام العادل لا يقوم على الأسباب والمسببات.. ناسيًا أو متناسيًا أن وضع اللحظة المدمر هو جماع مسئولية أهله وحكامه قبل غيرهم.. ويستشعر أحمد وقد صهرته الأحداث ولم يعد صغيراً فجيعتهم بلا نصير ولا معين.. يتساءل أين الله الذى يشاهد ويرى ما يحيق بالمسلمين. «فهؤلاء الناس مثل الأيتام بلا مأوى وبلا طعام وبلا

سحر خليفة
فى
«ربيع حار»

إله يرعاهم.. فماذا فعلوا حتى ينالوا كل هذا؟ ماذا فعلوا؟ سرقوا؟ نهبوا؟ قتلوا؟ حرقوا؟ ألا يكفيهم ما هم فيه؟ مرض وفقر وبطالة، وعرى فى البرد، وتجىء أمريكا وإسرائيل بكل هذا.. لماذا يا رب؟ أين عيونك؟»[١٩٢].

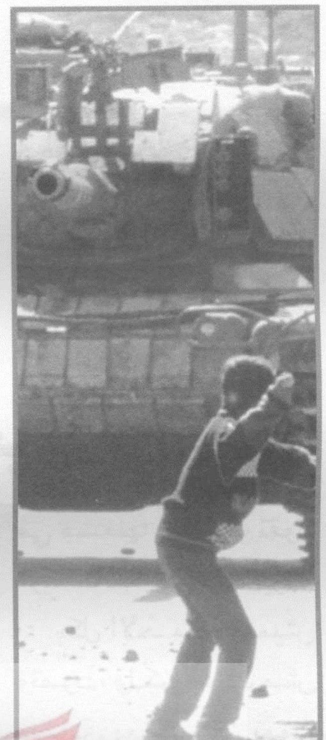
وإذا كانت مثل هذه النفثة التى تصدر عن إنسان مأزوم محاصر، تترك بلا تعقيب إلا من التناول الموضوعى الذى يضعها فى حجمها الطبيعى، فهى هذه المرة تجد من يرد عليها مباشرة.. صوت عالم الدين الذى سمع غضبته، فأسرع إلى نجدته.. ألا ينسى الله خاصة فى هذه اللحظة طالبًا إليه أن يستنجد بالسماء.. «ارفع عنا هذا البلاء.. وهذا الشر وهذا الفسق وسامحنا واعف عنا».

والهزة النفسية ثمرة طبيعية للأجواء غير الطبيعية التى يثيرها القتل والفزع والرعب، وتفتك بالنفوس الآمنة وتحاول أن تطوى الجميع فى إعصارها.. ويصبح الإحساس بغياب السماء وأن «الرب بعيد».. أمرًا واقعًا، ومع أن أم سعاد التى أخذت تعمل على تهدئة أعصاب الشاب الصغير وهو يقاسى من تهافت عصف بسكينته، وسط اجتياح الغارة الإسرائيلية المدمرة.. إلا أنها فى قرارة نفسها كانت تعانى هى أيضًا الشعور بفقدان الحماية الإلهية، وإن أدركت ارتباط هذا العصف بالبعد عن الله فى شتى أشكاله الدنيوية والدينية والوطنية كذلك.. تذكرت رجلها الملقى فى غياهب السجون الإسرائيلية منذ ربع قرن، وأولادها الذين هاجروا هم وآلاف من مواطنيهم إلى بلدان الله البعيدة.

«لماذا يا رب تحرمنا من أحبتنا وهم أحياء؟ لماذا تشتتنا وتفرقنا وتجعلنا أرامل ويتامى ونصف أحياء فى هذه الحياة؟ قدرك يا رب، عطفك يا رب، اعف عنا، لابد أن الناس كفروا وفجروا حتى ينالوا مثل هذا العقاب.. لكن يا رب يا رب، يا رب». [ص١٩٥].

وهذه القضية التى تعالجها روائيتنا وتتمشى فى أوصال عملها، تستكمل ملامح دنياها المعيشة وتجسم دقائق أخرى مهمة فى التنفس الحياتى للشخوص، ويكون إغفالها نقصًا للطبيعة البشرية التى لا تنبض إزاء المتغيرات على وتيرة واحدة.. فما يلقاه الفلسطينيون من الوحشية الإسرائيلية يفوق الإرهاب النازى بمراحل بعيدة تكاد لا تصدق تمارسها قوة عنصرية غاشمة.. فإذا كان القتل والتدمير والتجريف علامات ظاهرة للإرهاب الصهيونى يصبه يوميًا، فإن الأفعال الأخرى التى تبدو إزاءها صغيرة لا تقل بشاعة. مثل ضرب خطوط المياه والكهرباء والتليفون والمستشفى، بغية التجويع والتعطيش وتعذيب المرضى وحرمانهم من العلاج.. يزيد على ذلك ألاعيب تصدر عن نفوس معقدة وشر محض لا إنسانى.. «وما هو مخزون فى براميل على الأسطح هدروا ماءه، رشوه بالرصاص وصار يرشرش مثل النوافير، أو بالوا فيه، شخوا، تغوطوا، يعنى تذكار». [ص٢٠٢].

والحب أيضًا من



الأشياء التى يضيعها العيش وسط الهول المستمر، الذى لا يسمح باسترداد الأنفاس. فإفساده كما صورته روائيتنا إحدى محصلات التخريب والتدمير والعسف التى تتعرض لها حيوات الجماهير ليل نهار. خاصة والعشاق يتشتتون ويتفرقون لا بالأيام بل بالأشهر والأعوام.. فماذا يتبقى للحب من حرارة للاجتياح كل لحظة يكاد لا يتماسك.. إن الأعاصير والزلازل ليست مناخًا عاديًا يسمح للقلب أن ينبض بحرية ويتنفس وفق هواه، بل مصادر كأنه محكوم عليه بالإعدام مع وقف التنفيذ.

وسحر خليفة كفنانة واقعية تجد أن جلد أو إصابة الجسم والنفس فى أجواء القهر يعرض الحب للانهيار كما حدث للورا.

وليس معنى هذا أن قيمة الحب فى الحصار قد اندثرت، فلكل قاعدة استثناء.. لذلك ظلت لهذه القيمة فاعلياتها والمخلصون لها عند البعض، واستمرت رايتها مرفوعة عند آخرين مثل سعاد، تجد منه القوة والأيد وفيه العزاء والسلوى. إن كاتبتنا تؤمن بأن روح الخراب تفتك بالنفس.. فلا سبيل إلى استجماع قواها وهى تتدمر جزءًا جزءًا، بينما غيرها يرى أن هذه الروح تدفع إلى التماسك وتفرض المزيد من المقاومة الداخلية حتى لا تتناثر النفس بددًا.. وذات الموقف تتخذه سحر خليفة من الدين وقت أجواء القصف كما مر بنا، ولكنها لم تلتفت إلى أنها فعلت العكس تمامًا بالنسبة إلى التعطف الإنسانى فى الأزمة، وأكثر من شخصية تسارع إلى بذل الجهد والتضحية وأكثر ما تملك فى سبيل الآخرين، مقدمة الطعام والشراب والمأوى والكلمة الحانية قبل هذا كله. وهكذا اختلف المنهج!

وعند روائيتنا لا تخرج الشخصية فى سموقها واهتزازها عن تكوينها، ولا تتحول كما يفعل الكثيرون إلى ما يناقض هذا التكوين إذ تغيرت الأجواء وفرضت واقعًا جديدًا، لتصبح الشخصية مختلفة تمامًا لا صلة لها بالأصل. وإتقان سحر خليفة يساوى فى النضج بين الشخصيات ولا يعلى واحدة على حساب أخرى، ونفس الاهتمام يوجه إلى كل من الشخصية الرئيسية والفرعية.. ولذا فهى جميعًا عميقة مؤثرة.. حتى «عيسى» العامل الأمى الذى يبدو «جلفًا» سطحيًا وهو ليس كذلك.

وتعطى فنانتنا لشخوصها على اختلاف نوعياتها ومستوياتها الاجتماعية روحًا شعبية منغمسة بالأرض التى أنبتتها، بغض النظر عن موقعها الوطنى مع أو ضد إسرائيل. لا فارق بين متعلم وجاهل.. رجل وامرأة.. ونذكر فى هذا الصدد: الجدة ولورا.. الأولى غجرية سابقة والثانية ابنة أحد عملاء إسرائيل الكبار الذى قتله المناضلون.. إن تنفس كل منهما ينضح بملامح

سحر خليفة
فى
«ربيع حار»

محددة مميزة تستقل بذاتها عن الأخريات وتحفظ لها مجالها الذى تتحرك فيه.

والرواية الواقعية التى تصور المشهد الفلسطينى بحذافيره.. تفاصيله العامة والخاصة.. لا يمكن أن تغفل إحدى القوى المؤثرة إيجابًا وسلبًا فى العالم الذى تتنفسه وهو شخصية الرئيس ياسر عرفات، بما لها وما عليها. والتناول الموضوعى يضع الأشياء فى حجومها الحقيقية بلا تزويق ولا تنميق ولا تصغير ولا تكبير، وكذلك فعلت سحر خليفة. فقدم تكوين عرفات الحقيقى ومسئوليته الكاملة لما تعرض له وطنه وناسه وخاصة تضعضعه فى أوسلو، الذى جر النكبات على الوطن السليب كأنه كان اتفاقًا على بيع البلد، وما تسبب من انكسارات وانهزامات وانحرافات حفاظًا على السلطة.

وإحدى الصور الأكثر إيلامًا وامتهانًا للوطن والشعب والرئيس التى قدمتها الرواية، وعرفات رهين المحبسين: العجز والحبس، وإسرائيل تحاصره فى مقره معتقلًا فى غرفته وهو لا يزال يجعجع متمسكًا بأوسلو.. القدر والإله وطوق النجاة.. والذى لا يأتى.

والإنسان ليس الكائن الوحيد الذى تهتم به روايتنا، فهناك أيضًا النبات والحيوان يشاركان البشر فى الحياة المتنفسة، وليس مجرد ديكور كما يظهران فى كثير من الكتابات الروائية.. وهما يحملان الجوهر الذى تقوم عليه «ربيع حار» وأيضًا الهدف الذى تسعى إليه الحياة المكافحة التى تؤكد القيم العليا فى الإنسان والكون وفى تتابع الأيام.

تقول سعاد الطالبة والمغنية فى فرقة مجيد والمعتقل والدها فى السجون الإسرائيلية، وتعمل أمها فى مشغلها للصوف تقول موضحة للصبى الصغير:

«كل الأحياء تعيش وتموت، ولكن الموت مش نهاية، يعنى يمكن نموت حتى يعيش الناس.. كل الأحياء لها أرواح، ولما تموت تحل بأجسام جديدة: زهرة، شجرة، قطعة، عصفور»[ص٧٦-٧٧].

وصدق المعالجة - واقعيًا وفنيًا - أقصاها عن تزييف الوقائع والأحاسيس، وأبعدها عن النبرة الإعلامية، وأبرز ما تعمل الأبواق العربية على طمسه خاصة فى مجال نظام الحكم الذى يتمسح معه المسئولون الفلسطينيون بـ«الثورة والنضال والتحرر» بينما هو لا يقل انحرافًا عن النظم العربية الأخرى.

«السلطة هى حكومة، شبه حكومة، حكومة جاءتهم بالمجوج، إذ بعد الثورة فى بيروت والنضال العظيم وأفكار النور والحرية وكوبا وموسكو وأشعار التحرر والتحرير جاءوا لهم بنظام حكم لا يختلف من حيث الشكل والمضمون عن الأنظمة العربية.. فوضى وفساد وضرائب وأجهزة قمع واستذلال. إذ أين العمل؟ أين الإنتاج؟ أين الوزارات ونواب الشعب؟!»[ص١٤٤].

و«ربيع حار» تؤكد أن نبض الواقع الحقيقى لا يمكن أن تستعار مشاعره وصوره وفكره برانيا.. وأن المعاناة الصادقة مع الجماهير وحدها هى التى تمكن القلم الناضج من تجسيده وبلورة أبعاده، وهو ما بلغته سحر خليفة فى روايتها.

مسرح

رجل القلعة

عرضت على مسرح الغد فى القاهرة

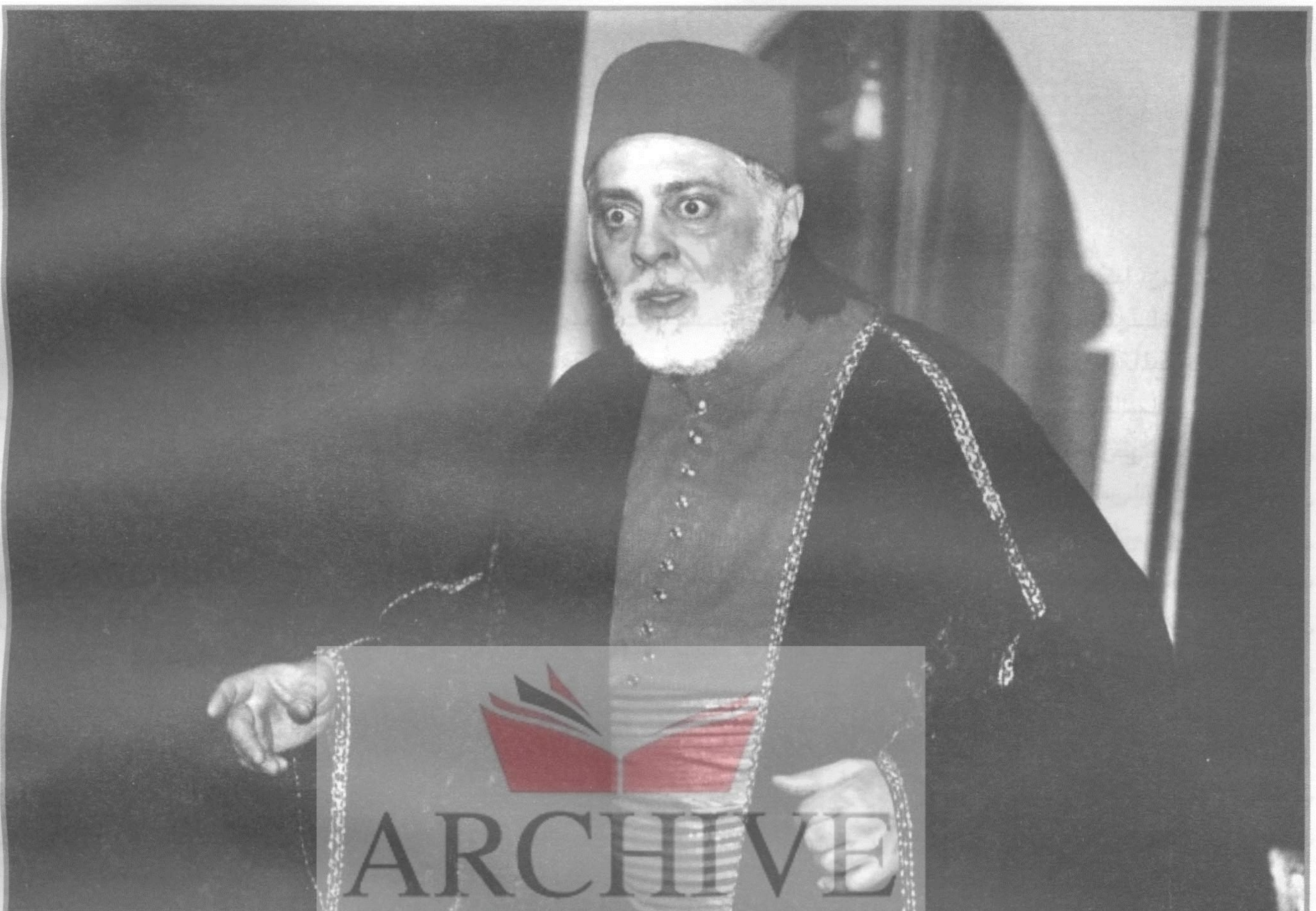
تراجيديا فى قالب شعبى

على الرغم من انتماء الكاتب محمد أبوالعلا السلامونى إلى جيل السبعينيات من كتاب المسرح المصرى، ذلك الجيل الذى آل على نفسه أن يبحث عن صيغة خاصة للمسرح العربى تتوافق والبيئة النفسية والاجتماعية لمتلقيه فإنه كان ومازال صاحب صوت متميز. لا ينهج نهج الكثيرين من زملائه الذين رفضوا الأشكال الغربية للمسرح قولا ولم يستطيعوا تحقيق هذا الرفض فعلا. فقضية السلامونى الأساسية هى كيفية الاتصال مع الجماهير، وبالتالى لا يرى حرجا من استخدام جميع الأشكال التى أفرزها المسرح سواء كانت من الغرب أو من الشرق الأقصى، أو مفردات الفرجة الشعبية كالحكواتى والمحبظين وغيرهما.



أبو العلا السلامونى

محمد الروبى



ومع هذا يبقى للسلاموني - اتفاقا مع أبناء جيله - الاتجاه نحو التراث. فإن كان من زملائه من اتجه إلى استلهام الحكاية الشعبية كأبي زيد الهلالي وعنترة وغيرهما، وإن كان منهم من اختار الطقوس الشعبية كالزار وحفلات الزواج والميلاد والختان لتكون شكلا يصب فيه محتوى دراميا، فإن السلاموني قد اختار أن يستلهم من التراث أحداثا تاريخية يعيد صياغتها دراميا لما يراه فيها من تماس مع الواقع الآني. وهكذا خرج علينا بمسرحيات عدة منها: "الثأر ورحلة العذاب" عن الشاعر "امرؤ القيس" و"مآذن المحروسة" عن وجود الحملة الفرنسية في مصر، و"رواية النديم عن هوجة الزعيم" عن الثورة العرابية وغيرها الكثير، وما يميز السلاموني أيضا، أنه في استلهامه لهذه الأحداث التاريخية وإعادة صياغتها دراميا لا يقيده شكل مسرحي بعينه، فتراه مرة يستخدم البناء التراجيدي كما حدث في مسرحية "الثأر ورحلة العذاب" ومرة أخرى يستخدم فكرة "المحبظين" كما حدث في مسرحية "مآذن المحروسة" والمسرح داخل المسرح كما جاء في مسرحيته "رواية النديم"..

والسلاموني في استخدامه لهذه الأشكال المسرحية المتعددة والمختلفة ينطلق من فهم خاص لطبيعة المسرح ودوره فهو يرى أن فكرة البحث عن صيغة عربية للمسرح لا تعني إطلاقا نبذ كل ما أفرزه الفكر المسرحي العالمي، بل على العكس من ذلك يكون بالاستفادة من جميع هذه الأشكال مادامت تحقق الاتصال مع الجماهير، وتتوافق مع القضايا التي يطرحها هو ككاتب.

ولا يقف السلاموني في إعمال منطقه عند هذا الحد، بل يتجاوزه أحيانا إلى استخدامه لأكثر من شكل مسرحي في عمل واحد، وهو الأمر الذي تحقق في عمله "رجل في القلعة" الذي عرض منذ شهور بقاعة "الغد" في القاهرة من إخراج الفنان "ناصر عبدالمنعم".

في هذا العمل يتناول السلاموني فترة تاريخية كان لها أثرها الخطير في الكيان الاجتماعي للشعب المصري، وهي فترة تولي محمد علي حكم مصر، وذلك في محاولة منه للبحث عن السر الكامن وراء عدم احتفاظ الشعب المصري - سوى بضع سنوات - بتجربته الديمقراطية والتي تجلت في اختياره لحاكمه وفرضه على الباب العالي العثماني، ورجوع هذا الحاكم إلى الشعب في

جهل القلعة
تراجيديا
فى قالب شعبى

قراراته.

ويفاجئنا السلامونى فى هذا العمل باستخدامه لشكلين مسرحيين **عرفناهما متناقضين، وهما البناء التراجيدى المتراكم والمعتمد على فكرة الإيهام** المسرحى إلى جانب شكل "المسرح داخل المسرح" الكاسر للإيهام.

فبداية المسرحية تأتى مع **نهاية الفترة التى يفترض أن يتناولها الكاتب، حيث نرى** "محمد على" فى سنوات عمره الأخيرة عجوزا مريضا ذا عقل **ذاهل،** يواجه شبح "الشيخ عمر **مكرم" المتوفى منذ سنوات ولا يستطيع الخلاص منه. بل إنه يتردد على قبره يستجديه الإجابة** عن سؤاله الدائم "لماذا تركه وحيدا فى مواجهة جيوش أوروبا المتحالفة ضده؟".

ومع هذا الداء العضال الذى **أصاب الباشا،** يحاول كل من فى **القلعة أن يساعده على الشفاء** كل بطريقته، **فزوجته ترى أن** الحل فى إقامة حفلة زار **تساعده** على الاستشفاء من أسياد **تتلبسه!**

على حين يرى "ديوانه" أن **مرض الباشا** سببه شعور ما **سكن نفسه تجاه الميت الحى** "عمر مكرم" **هو أقرب إلى عقدة** الذنب التى ترسبت **بداخله بعد** حكم النفى الذى أصدره ضده.. وبالتالى قد يكون محاولة فات أوانها لإرضاء ضميره، فقد كان عمر مكرم بمثابة الضمير الحى لمحمد على الذى خانه فى لحظة بدأ معها صعود درجات سلم السقوط.

وإذا كان هذا هو سر مرض الباشا، فلن يشفى منه إلا بعودة عمر مكرم مرة أخرى وتصريحه بغفرانه وعفوه عن "الباشا".

وبالفعل يتفق "الديوان" مع "السيد صالح" حفيد عمر مكرم - الذى يشبهه **تماما -** على أن يلعب دور جده فى لعبة **جماعية** سيعيد فيها تشخيص الأحداث الماضية، ليشاهدها ويشارك فيها "محمد **على" عسى أن يكون فى هذا التشخيص تطهير لروحه.**

وبموافقة "السيد صالح" **تبدأ اللعبة.. لعبة تشخيص ما مضى،** بدءا من ثورة الشعب المصرى ضد الوالى "خورشيد باشا" وعزله أخيرا، واتفاق النقباء برئاسة عمر مكرم على اختيار **محمد على واليا جديدا،** مرورا **بخيانة محمد على لميثاق الشرف الذى وقعه مع نقباء الشعب.** وصعوده **إلى القلعة** يصدر منها قراراته بشكل فردى متسلط، وصولا إلى دحره وهزيمته على يد جيوش أوروبا المتحالفة مع السلطان العثمانى، وعودته أخيرا حاكما على مصر فقط والتى عادت بدورها ولاية عثمانية.

ومن خلال تشخيص هذه الأحداث. تطالعنا اللمحة التراجيدية المتمثلة فى بطلى العمل (محمد على وعمر مكرم) باعتبار كل منهما بطلا تراجيديا يحمل داخله أسباب سقوطه الكامنة فى فهمه الخاص لطبيعة الذات الإنسانية وقدرتها.

فالأول - محمد على - يرى فى ذاته قدرة عالية أثرتها انتصاراته وفتوحاته التى تناسى معها دور الجماعة وقدرتها، فتنكر لها، وكان جزاؤه أن تنكرت له حين احتاجها لصد غزو القوى الاستعمارية، وتركته يهوى من عليائه وحيدا دون نصير أو مجير.

أما الثانى - عمر مكرم - فعلى النقيض جاء متساميا مترفعا مؤكدا لذاته، **يرى فى الجماعة** خير عون تاركا لها دوما - وبشكل مثالى - تقرير مصيرها ومصيره، فانتهى به الأمر إلى أن تخلت عنه الجماعة - مجموعة النقباء والعلماء - بعد أن نجح محمد على فى استمالتها ووافقت على نفيه خارج القاهرة.

وهكذا وبمنطق الوسط الإغريقى الذهبى الذى يرى أن الفضيلة وسط بين الرذيلتين، يدين السلامونى طرفى الصراع فى مسرحيته (عمر مكرم ومحمد على) مؤكدا أن كلا منهما كان وراء إجهاض التجربة الديمقراطية المصرية.

إذن فالسلامونى لا ينتصر فى مسرحيته لعمر مكرم، بل على العكس إنه يدينه - كما يدين محمد على - وهى إدانة تعكس إدانته لموقف كل مثقف ينسحب من معركة، هى فى الأصل معركة وطن، مبررا ذلك الانسحاب بمبررات أخلاقية "ذاتية" هى فى حقيقتها تجسيد لذاتية لا تقل عن ذاتية الطرف الآخر (محمد على)، وإن كانت بصورة مختلفة. فانسحاب عمر مكرم، وقبوله حكم الجماعة رغم وعيه بزيف منطقها، هو الوجه الآخر لذات العملة التى يمثل محمد على وجهها الأول.. عملة الذات.

لذلك صاغ السلامونى شخصيتيه الرئيسيتين، صياغة تراجيدية، فكل منهما يحمل خطأه التراجيدى الذى أدى به إلى النهاية نفسها، والمتمثلة فى خروج الأول (نفيا) ثم موتا، وخروج الآخر (حصارا) ثم جنونا.

وبالرغم من هذه الروح التراجيدية التى تغلب على نص السلامونى، والتى تجلت بوضوح فى رسمه لبطليه وتصارع منطقيهما، والانتصار أخيرا

لسقوط المنطقين، رغم هذا.. إلا أنه حاول جاهدا أن يخرج من أسر هذه الروح، بتطعيمها بملامح ملحمية تجلت فى استخدامه لفكرة "اللعبة" أو "المسرح داخل المسرح" حرصا منه على أن يكون متفرجه شاهدا على عصر ماض لم يعشه، مستخلصا منه دروسا قد تفيده فى الحكم على عصر يحياه.

فقد كان من السهل على السلاموني أن يصيغ أحداث مسرحيته بشكل تراكمي يبدأ مع ثورة الشعب على "خورشيد باشا" وينهيها بجنون محمد على، إلا أن السلاموني تعمد استخدام أسلوب إعادة التشخيص مستهدفا بذلك عقل المتفرج، ومتيحا له فرصة الحكم على ما يرّاه مقارنا بينه وما يحياه. وإذا كان (التشخيص) يبدأ فى نص السلاموني بعد قرار "الديوان" بإقامة حفل ترفيهى للباشا، فإن المخرج، ناصر عبدالمنعم. وبوعى شديد بهدف النص الأساسى، يشرع منذ بداية عرضه فى الدخول إلى حالة التشخيص واللعب، داعيا متفرجه وبشكل مباشر إلى المشاركة الذهنية فيما سيراه من أحداث. وهى الدعوة التى أكدها اختياره، بداية، لقاعة مسرح الغد بمساحتها الضيقة ومقاعدها القليلة التى تتيح فرصة الاقتراب بين الممثل والمتلقى إلى حد التلامس.

وهنا لابد من الإشارة إلى أن هذا العرض سبق وأن قدم منذ اثنتى عشرة سنة للمخرج نفسه، وبالفريق نفسه (بتغييرات قليلة فرضتها ظروف رحيل البعض وارتباط البعض الآخر بأعمال موازية) على قاعة صلاح عبدالصبور بمسرح الطليعة فى عام ١٩٩٤ وقد أحسن مصمم المناظر "محيي فهمي" استغلال هذه المساحة الضيقة (قاعةالغد ومن قبل قاعة صلاح عبدالصبور) بما يتفق وهدف العرض، حيث جعلنا (كمتفرجين) فى وضع أقرب إلى أوضاع مشاهدة المباريات الرياضية. وهو استلهام واعٍ لفكرة تضارب منطقى الشخصيتين الرئيسيتين (محمد على وعمر مكرم) والتى تجلت بوضوح فى مشهد المواجهة بعد نجاح محمد على فى إقصاء عمر مكرم. ونفيه خارج القاهرة.

كذلك نجح ناصر عبدالمنعم بالتعاون مع مصمم المناظر فى تقسيم مساحة الأداء إلى مستويين متواجهين، الأول يمثل "القلعة" بسطوتها وقوتها، فتأتى أعلى قليلا من المستوى الآخر، يسيطر عليها اللون الأحمر بدلالاته السلطوية، الدموية، الجنسية، المعبرة عن مكنون شخص محمد على. أما المستوى المقابل فيتنوع ما بين مجلس النقباء، ومنزل محمد على (قبل الصعود) ومنزل عمر مكرم.. وكلها أماكن تتفق واللون الأزرق المطعم بالأبيض المطلى به هذا المستوى، والذى يصنع بمواجهته للأحمر نوعا من الصراع سيتأكد طوال أحداث المسرحية.

وما بين المستويين تفرغ مساحة تحددها مقاعد المشاهدين، وتستخدم بذكاء شديد من المخرج لحركة المعلقين المتفقين معنا (المشاهدين) فى الموقف والانتماء والحكم على ما نراه.

ورغبة من المخرج فى إثراء حالة اللعب والتشخيص، يطعم عرضه بأغنيات كتبها إبراهيم عبدالفتاح ولحنها جمال عطية وتغنيها الجماعة وتثرى الدور التعليقى الذى يقوم به المقدمون.

ولأن الأمر كله لا يعدو لعبة وإعادة تشخيص، يحرص المخرج على إسناد أكثر من دور للممثل الواحد، ولا يجد حرجا فى أن تتنوع الأدوار ما بين (مع) أحيانا و(ضد) أحيانا أخرى، فالجميع قد اتفق منذ البداية على أننا نمثل ما قد كان.. وبالتالى فلسنا نحن ما ترون.

ولكن.. وفى الوقت نفسه، يعى المخرج ضرورة الحفاظ على الروح التراجيدية بالنص والتى تشكل الموقف النقدى للكاتب من التاريخ الذى استلهمه، لذلك فهو يثبت بعض الأدوار وعلى رأسهم (محمد على وعمر مكرم) بل ويطالب ممثليه (توفيق عبدالحميد، وأشرف طلبة) بأداء كلاسيكى يعتمد على منطق الإيهام والدخول التام فى إهاب الشخصية. وهو المطلب الذى أتاح لتوفيق وأشرف فرصة الاندماج الكامل فى الشخصية وبالتالى إبراز قدراتهما الأدائية والتى وصلت ذروتها فى مشهد المواجهة، حيث يعرض كل منهما لمنطقه فى مباراة توافرت لها كل أسباب النجاح (حوار، حركة، وأداء). وربما كان اهتمام النص الأصلى بشخصية (محمد على) باعتبارها الشخصية الرئيسية (رجل القلعة)، هو ما أفسح المجال أكثر لتوفيق عبدالحميد ليجول ويصول ويكشف عن نفسه ممثلا مسرحيا قديرا، يتنقل بين مراحل الشخصية ببراعة ويسر تحققا بعد جهد مضنٍ بذله الممثل فى دراسة الشخصية فى إطار العمل ككل.

سينما

الأوسكار في بحيرة التماسيح

الدكتور رفيق الصبان



لقطة من فيلم «تصادم»

كان نجاح فيلم «تصادم» وفوزه بأوسكار أحسن فيلم أمريكى لعام «٢٠٠٦» متفوقا على فيلم «جبل بروكباك» الذى وصل إلى جوائز الأوسكار محملاً بجوائز مهمة وكثيرة حصل عليها فى مهرجان ڤينيسيا «الجائزة الكبرى» ومن الجولدن جلوب (وهى جائزة أمريكية مهمة تشابه فى أهميتها جوائز الأوسكار) وجوائز البافتا (جوائز النقاد البريطانيين).. وسواها.

اختيار لجنة الأوسكار لفيلم «التصادم» الذى يقوم على تصوير العنصرية الأمريكية المتصاعدة ضد الملونين والأجانب كافة من آسيوين وأفارقة وسكان أمريكا اللاتينية والإيرانيين وعرب الشرق الأوسط.. يؤكد أن اللجنة فضلت العام على الخاص.

لأن «جبل بروكباك» يروى قصة علاقة مثلية تربط فى مطلع القرن العشرين بين شابين من رعاة البقر «الكاوبوى» تجبرهما الوحدة والظروف على إقامة علاقة جنسية تحكم حياتهما فيما بعد رغم زواجهما التقليدى وتكوينهما أسرة متماسكة.

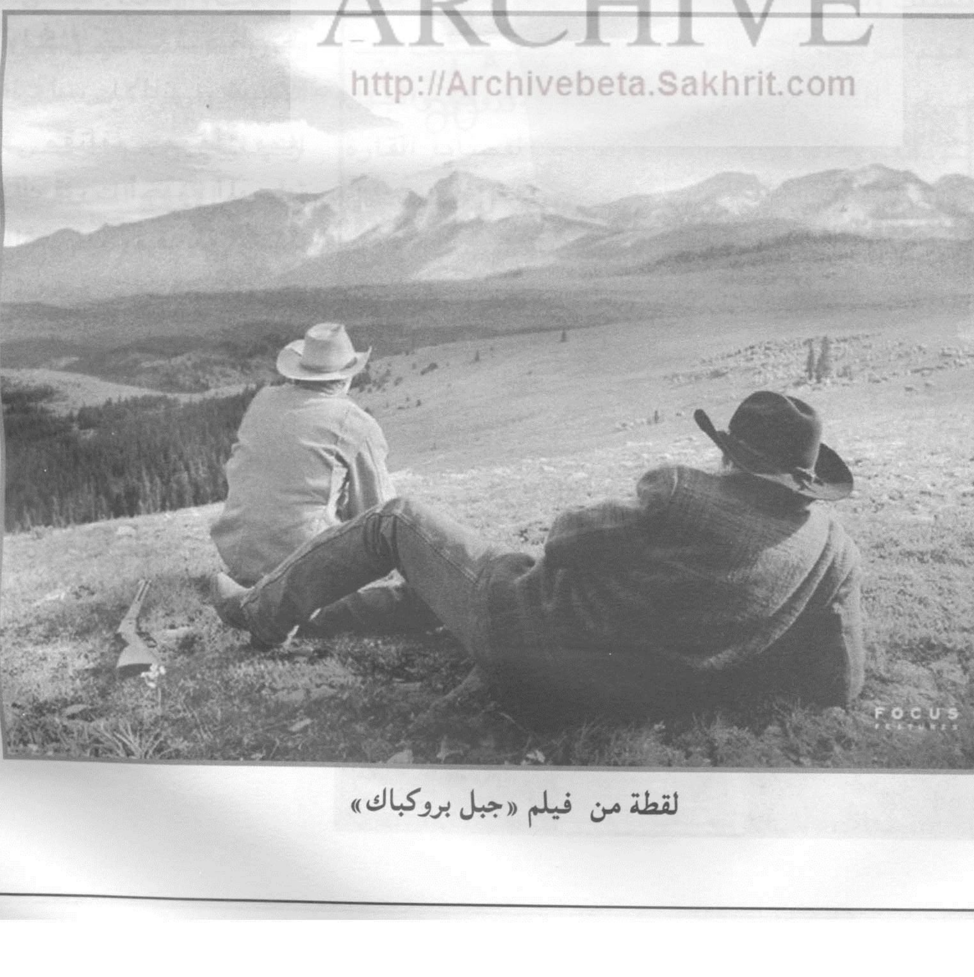
إلا أن هذه العلاقة القديمة ونتائجها تنعكس تماما على كل عواطفهما وتصرفاتهما.

الفيلم يعرض العلاقة المثلية وكأنها أمر طبيعى محتوم.. ويصطف إلى جانب حرية المرء فى اختيار سلوكه الجنسى، وهو أمر أصبح كثير الشيوع الآن. وكثر عدد المدافعين عنه فى أمريكا وأوروبا.. إلا أنه رغم ذلك يظل شأنا خاصا.

بينما ازدياد العنجهية الأمريكية البيضاء والإحساس بالفوقية ومعاملة كل ما هو ليس أمريكيا أو أبيض معاملة جنس من النوع الثالث.. انتقل من الخصوصية إلى العمومية.. ولاشك أن ميل مسئولى الأوسكار إلى تفضيل فيلم «التصادم» يؤكد رغبتهم فى الصعود من العواطف الفردية إلى الإحساس العام.

وقد اعتبر البعض أن عدم فوز «جبل بروكباك» يعتبر جبنا من منظمى الأوسكار ولكن قوة سيناريو فيلم «التصادم» وخطورة المشاكل التى يعالجها، ثم هذا الربط المدهش بين النقد الاجتماعى والتحليل النفسى والإدارة الفنية، جعلت الكثيرين يقبلون هذا الاختيار ويرضون بجائزة الإخراج التى نالها مخرج «جبل بروكباك» التايوانى «إنج لى».

نفس هذا الخيار الصعب تعرضت له جوائز الأوسكار عندما حاولت المفاضلة بين أفلام تطرح قضايا الشرق الأوسط



لقطة من فيلم «جبل بروكباك»

الأوسكار في بحيرة التماسيح

كفيلم ستيفن سبيلبرج «ميونيخ» الذى يتعرض لعمليات التصفية الثأرية الدموية التى قام بها رجال الموساد ضد العناصر الفدائية الفلسطينية التى خططت وقامت باختطاف عدد من رياضيى إسرائيل أثناء الدورة الأوليمبية بغية استبدالهم بسجناء عرب فى السجون الإسرائيلية. ولكن خطأ تخطيط البوليس الألمانى.. تسبب فى مقتلهم جميعا.. ومع ذلك قررت أجهزة الموساد الثأر لهم ومقابلة العنف بالعنف وتعقب كل من خطط وساعد لهذه العملية الفدائية وقتلهم واحدا تلو الآخر.

إنها صحوة ضمير مفاجئة.. يحاول فيها المخرج الأمريكى الكبير أن يلقى نظرة حيادية على الأمر كله وأن يقول بشكل غير مباشر إن العنف تجاه العنف ليس هو الوسيلة المطلوبة والمرجوة لتحقيق السلام.. مما يتناقض بشكل جذرى مع التوجه الحالى للسياسة الإسرائيلية.. وهذا ما أثار نقمة حقيقية من اللوبى الإسرائيلى فى أمريكا ضد الفيلم وضد صانعيه.. أدت إلى استبعاده تماما من الجوائز.. كما نجحت الحملات الإعلامية الإسرائيلية أيضا فى إبعاد الفيلم الفلسطينى «الجنة الآن».. رغم فوزه فى مهرجان برلين وبجائزة أحسن فيلم أجنبى فى جوائز «الجولدن جلوب» واستبعاد ذكر كلمة دولة فلسطين عند ذكر أسماء الأفلام المرشحة للفوز بجائزة أحسن فيلم أجنبى عرض فى أمريكا مع ذكر اسم الدولة المنتجة والاستعاضة عن كلمة الدولة بكلمة الأراضى الفلسطينية «كذا».

«الجنة الآن».. كما عرفنا يصور موقف اثنين من الشبان الانتحاريين الفلسطينيين فى اليوم الذى سبق قيامهما بعمليتهما الانتحارية.. ويروى بأسلوب شديد الحساسية اختلاف وجهات النظر بين من يقف مع هذه العمليات ومن يقف ضدها..



المثل الأمريكى چورچ كلونى

بطريقة سينمائية محبوكة موجهة إلى المتفرج الأوروبى والأمريكى قبل توجهها إلى المتفرج العربى.. ولكن رغم هذا كله خرج الفيلم دون أى جائزة.

وهذا ما أصاب فيلم جورج كلونى «أخبار جديدة» الذى عاد قليلا إلى الوراء ليصور التعصب الأمريكى أيام حملة «ماكارثى» السوداء ضد اليسار ومثقفى اليسار الأمريكيين والتى راح ضحيتها عدد كبير من المثقفين السينمائيين اضطر بعضهم إلى الهجرة خارج الولايات المتحدة. هذه الحملة التى تعتبر وصمة عار فى جبين الديمقراطية الأمريكية.

خرج هذا الفيلم الكبير أيضا دون أى جائزة.. بينما أعطى الممثل جورج كلونى جائزة قد تكون جائزة ترضية عن دوره المساعد فى فيلم «سيريانا» الذى يفضح دور المخابرات الأمريكية فى شئون الشرق الأوسط وحركة البترول التى تديرها هذه المخابرات الأمريكية من واشنطن.. وتتحكم عن بعد فى مقاليد الحكم فى دولة الإمارات العربية.. وتتسبب وتتآمر على مقتل زعيم عربى كبير لأنه حاول التمرد على نفوذها.. والالتفات إلى دول أخرى كالصين.. التى تحاول - على رأى الفيلم - التدخل فى سياسات أمريكا وتوجهاتها وإن كان ذلك عن طريق غير مباشر.

الفيلم خطير وجرىء.. ولكن جوائز الأوسكار وضعته أيضا فى الظل.. بينما نال جائزة أحسن فيلم أجنبى فيلم «توستى» الجنوب إفريقى الذى يتناول يقظة ضمير رجل أبيض مستبد من خلال علاقته بطفل إفريقى يعمل عنده.

جنوب إفريقيا ومشاكلها وحروبها الأهلية تمثلت أيضا بالفيلم «البستانى المتسامح» الذى نالت ممثلته الأولى جائزة أحسن ممثلة مساعدة لدور إنسانى حقيقى لعبته بمهارة وكشفت نية التواطؤ الأوروبى والجهل الأمريكى لقضايا القارة الإفريقية، والاستغلال المثير للاشمئزاز من شركات الأدوية العالمية لبؤس الأفارقة وفقرهم.

إذن حاول الأوسكار هذه المرة أن يرقص عى السلم، فهو لا يرفض تكريم الأفلام السياسية، ولكنه يفضل تكريم الأفلام التى تعالج قضايا بردت سخونتها. بينما يترك القضايا المشتعلة بعيدا عن الأضواء، وهذا ما يفسر فوز أفلام عالجت المشكلة الإفريقية مفضلا إياها على أفلام أخرى أكثر سخونة تمس منطقة الشرق الأوسط الحساسة.

جوائز الأوسكار هذا العام تأرجحت بين خطين متوازيين ورقصت على السلم محاولة امتصاص الغضب وإرضاء الجميع.

ولكن يحسب لها على الأقل أنها فى ترشيحاتها النهائية وضعت نصب أعينها الأفلام السياسية الحارة.

وأنها آمنت أخيرا بأن السينما لا تستطيع أن تسبح فى فلك خاص بها، وأن عليها - إذا أرادت أن تكون مؤثرة وفعالة - أن تسبح فى المياه العميقة الأخرى، حتى لو كانت هذه المياه ملأى بالتماسيح.

فن تشكيلى

ترينالى مصر الدولى الخامس للحفر واكتشاف الآخر

◆ لمياء الساداتى ◆

يتربع على عرش هذا الموسم «من ٢٥ فبراير حتى ٢٥ أبريل» حدث من أهم الأحداث على الساحة التشكيلية وهو ترينالى مصر الدولى الخامس للحفر، وإن كان يمثل هذا الحدث جسرا من جسور التواصل بين الأجيال فهو حتما يمثل نافذة يطل من خلالها جيل من شباب الفنانين فى الداخل والخارج على بعضهم البعض، ولما كان الحدث يتعلق بفن من أكثر الفنون تأثيرا فى حياتنا اليومية وهو فن الجرافيك «الحفر» فإن العديد من التساؤلات تفرض نفسها.

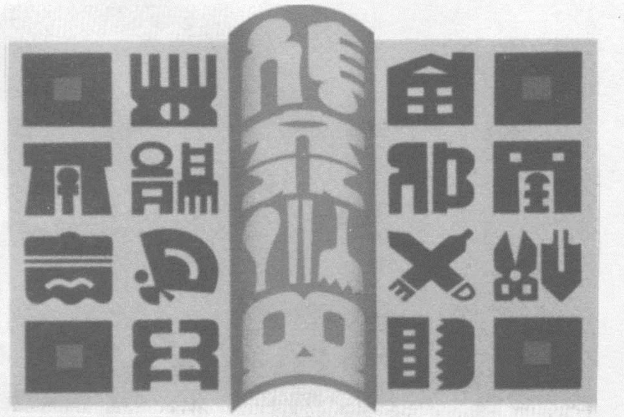
يحتضن ترينالى مصر الدولى الخامس للحفر ما يزيد على ١٥٠٠ عمل لـ٧٢ دولة يمثلها ٧٥٠ فنانا على اختلاف هوياتهم الثقافية وتوجهاتهم التقنية، بالإضافة إلى الندوة الدولية التى يشارك بها كبار النقاد والفنانين المتخصصين فى هذا المجال، ومعرض ضيوف الشرف المتميزين فى فنون الجرافيك، وهم باولو شامبينى من إيطاليا وحازم فتح الله وسيد خليفة من مصر وياسر الدويك من الأردن.

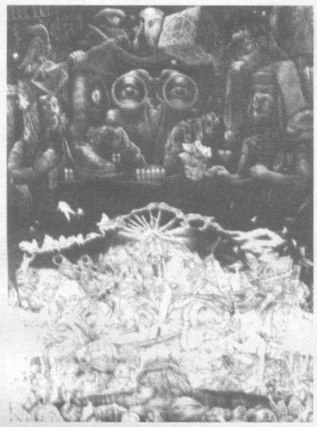
وتعد مفاجأة هذه الدورة تميز دول شرق آسيا بشكل ملحوظ فكانت الجائزة الكبرى من نصيب عمل Takemi Az-umaya من اليابان وإن كان قد جاء غامضا من حيث الفكرة إلى درجة بعيدة.





كما حصدت كل من تايوان والصين جوائز ما بين جوائز الترينالى وجوائز شرفية جاء عمل Shian Da-Yi من تايوان رقيقا والذى حصل على جائزة الترينالى، حيث يمثل وجه طفل له عينان تنبضان بالحياة وكأنه يستشرف من خلال نظرته المستقبل وينقسم الوجه إلى نصفين، النصف السفلى بشرى فى صورته العادية يكسوه الجلد، أما النصف العلوى فتكسوه الزهور وتستقر زهرة كبيرة واضحة التفاصيل أعلى إحدى عينيه، وكأنها حلمه، واحدة من







الزهور الكثيرة التى تكسو وجهه وقد كبرت وترعرعت واستقرت فى هذا المكان ليراها الجميع.

وجاء عمل Shiou-Ping Liao من تايوان الذى حصل على الجائزة الشرفية للترينالى مناصفة مع Song Ji-Xin من الصين، قائما على الرموز ينقلنا من خلالها إلى عالم من النقوش التى تستقطب المشاهد فى محاولة له أن يفك رموزها.

أما عن عمل Song Ji-Xin فقد جاء أشبه بشريط السينما «النيجاتيف» مكونا من خمسة مقاطع كل جزء يرصد حركة مختلفة لجسم غير واضح المعالم.

كما تألقت كل من تايلاند والهند وإن كانت لم تحظيا بأية جوائز ومن بينها على سبيل المثال وليس الحصر: عمل Kriangkrai Konghanun من تايلاند الذى يجمع بين السريالية والشعبية، حيث اختار الفنان خلفية خضراء مع توزيع رائع للكتلة فى الفراغ، فيحتل جسم لإنسان يجلس القرفصاء نصف المساحة وتتناثر العيون عليه والنصف الثانى شغل برأسين إحداهما أكثر قتامة وكأن واحدة ظلٌ للأخرى.

كذلك عمل الفنان Shiam Sharma من الهند وقد اتسم بالخطوط غير الصريحة واختياره لألوان الأرض كالأخضر والبنى بدرجاتهما من خلال وجه رجل يرتدى العمامه أضفى دفئا للوحة.

وجدير بالذكر أن اليابان تميزت بالعديد من الأعمال ومن بينها عمل للفنانة Shuuji Sano وقد انقسمت اللوحة إلى نصفين يمثلان عالمين: النصف الأعلى يحتله أشخاص تتوسطهم عينان كبيرتان فى حالة ترقب للعالم السفلى، وهذا الأخير يبدو صاخبا مليئا بتفاصيل دقيقة ترويها الأشخاص المرسومة نفسها وهى تتلخص فيما بين حب وموت وخوف.

فرضت هذه الأعمال نفسها على المتلقى - حتى تلك التى لم تحصد أية جوائز - لأنها جمعت ما بين المهارة التقنية والجماليات الفنية، وبين بساطة الفكرة وعمقها فى آن واحد.

نتحول للأعمال المصرية لنجد أنه بالرغم من حصول ثلاثة فنانين على جائزة الترينالى وثلاثة آخرين على شهادات تقدير، إلا أننا نستشعر أن هناك شيئا ما مفقودا وأن هناك هوة بينهم وبين جيل الأوائل.

فقد ظهر بمصر جيل من رواد فن الجرافيك فى أوائل القرن العشرين أمثال الحسين فوزى، وعبد الله جوهر ومنة الله حلمى وسعد كامل.. وهم الذين أرسوا قواعد الاتجاهات الجديدة عقب عودتهم من فرنسا وإيطاليا وإنجلترا، ومع تطور التقنيات، تطور هذا الفن من خلال الصحافة، الإعلانات والملصقات، ويبقى السؤال: ما سبب الهوة بين جيلى الشباب والرواد؟

ما ذلك الشىء المفقود مقارنة بفنانين مثل هؤلاء الذين ينتمون إلى دول شرق آسيا؟

ياسمين جبر، مدرس مساعد بكلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية قسم الحفر ترجع ذلك إلى ضيق المعرفة بتقنيات متعددة، حيث يجبر الطالب على الاختيار ما بين الحفر الغائر والبارز. أما هيثم نوار الحائز على العديد من الجوائز فى صالون الحفر القومى وبينالى مصر الدولى السابقين ومعيد بكلية الفنون التطبيقية جامعة السادس من أكتوبر، فهو يعزو ذلك إلى مشكلة حقيقية تواجه شباب الفنانين هى أن تكنيكا مثل الحفر الحمضى يستوجب وجود معامل ومواد خاصة، وهى لا تكون متوافرة غير فى ساعات العمل المقررة بالكليات أو لدى كبار الفنانين.

مما لاشك فيه، أن ذلك الأمر يقف حائلا أمام إبداع شباب الفنانين ويقتل لديهم الرغبة فى التجريب فى أى وقت وكل وقت، ليصبح الإبداع أسيرا لأوقات العمل الرسمية. إن القدرة على التجريب هى فى حد ذاتها إثراء للعمل الفنى بمختلف اتجاهاته وإثراء لصاحبه فى الوقت نفسه.

ويبقى أن نتساءل ما إذا كانت الدول التى خطت خطوات واسعة فى مجال الحفر تنتهج نفس النهج الذى نسير عليه؟

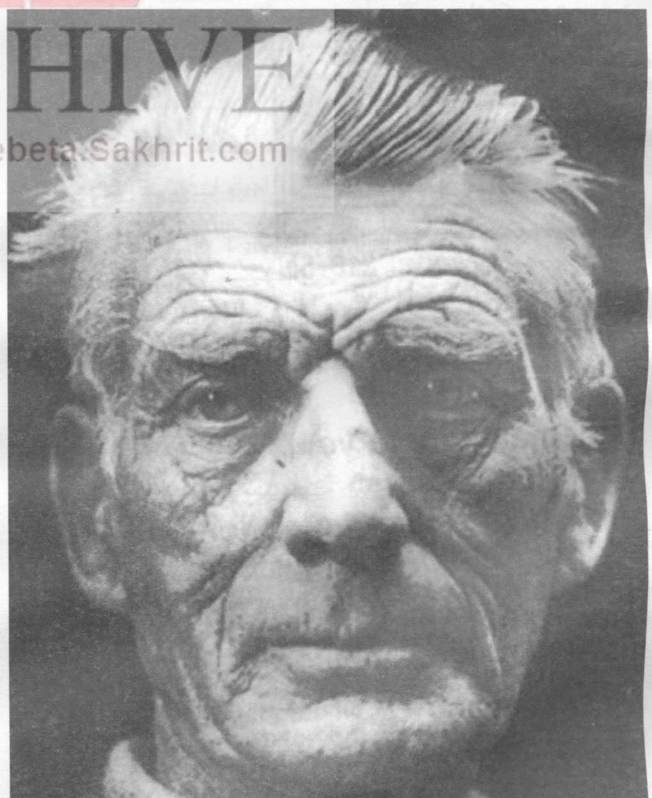
لعل هذه الدورة من ترينالى مصر الدولى للحفر تتيح لنا التعرف على الذات من خلال اكتشافنا للآخر.

خارج الحدود

لندن: المشهد الأدبى الإنجليزى

◆ الدكتور ماهر شفيق فريد ◆

مئوية صمويل بكيت فى أبريل



تحتفل الأوساط الأدبية فى ١٣ أبريل بمرور مائة عام على مولد الكاتب المسرحى الأيرلندى العظيم صمويل بكيت «١٣ أبريل ١٩٠٦ - ١٩٨٩» كبير كتاب مسرح العبث فى القرن العشرين والرجل الذى دعاه هيوكينر - مع فلوبير وجويس - كاتبا ملهويا رواقيا، ودعا إيهاب حسن - الناقد الأمريكى مصرى المولد - أدبه: أدب الصمت.

كتبت آلاف الصفحات عن بكيت بأقلام كبار نقاد الأدب والدراما فى الغرب مثل: مارتن إسلن وأ.ألفارز وجورج شتاينر وفرنسيس دوكاتى وكنيث تاينان ورونالد هايمان، و قارنه شتاينر بالفيلسوف النمساوى فتجنشتاين، وهى مقارنة صائبة فالإنسان حيوان لغوى، كما بيّن دى سوسير، وبكيت المهتم باللغة ينبغى أن يقرأ فى سياق فتجنشتاين ودى سوسير كما ينبغى أن يقرأ فى سياق جويس وألفرد جارى.

وكتب الشاعر الأمريكى كنيث ركسروث عن رواية بكيت المسماة «وات» يقول: إن الفكاهة القاتمة التى نجدها فيها تذكرنا بمسرحية «إفيجينا فى تاوريس» ليوربديس، و«الملك لير» لشكسبير، وملهاة «ماندراجولا» لماكيافلى، وملهاة بن جونسون «فولبونى».

وحاكاه محاكاة ساخرة الروائى الأمريكى المعاصر جون أبدايك فى كتابه المسمى «نثر متنوع»، كما كتب الناقد المسرحى البريطانى كنيث تاينان مسرحية قصيرة «١٩٥٨» تحاكى محاكاة ساخرة مسرحيتى بكيت «شريط كراب الأخير»، و«لعبة النهاية (انظر كتاب «تاينان عن المسرح»، كتب بليكان ١٩٦٤).

كان عمل بكيت تقدما مطردا نحو الصمت، إنه يتناول الوقفات بين الكلمات بالعناية التى يتناول بها الكلمات: تهمه مناطق الصمت بين ضوضاء اللغة، أو سكون العدم بين ضوضاء الوجود، لقد قال فتجنشتاين فى رسالته المسماة «الرسالة المنطقية الفلسفية»: «إن الفلسفة كلها عبارة عن تحليل اللغة» واللغة ـ عند كتاب مسرح العبث ـ موصل ردىء للمعانى، ومن خيوط بكيت الرئيسية: العلاقة بين استخدام الكلمات وقدر الإنسان، وفى استكشافه هذه العلاقة يعمد إلى اختزال اللغة إلى الحد الأدنى، أو كما يقول: «إنى أبحث عن صوت صمتى»، ويسمى أحد دواوينه الشعرية «عظام الصدى»، وعنده أن اللغة تخفق فى إحداث التواصل بين البشر أو توصيل المعانى، شأنه فى ذلك شأن قرينه الكاتب المسرحى يوجين يونسكو الذى عندما شرع فى تعلم اللغة الإنجليزية اكتشف حقائق غريبة مثل أن السقف فوق، والأرضية تحت، والأسبوع سبعة أيام فعمد إلى تكرار الكلمات ليبين كله أن الحياة رتيبة مكررة متعبة.

ويتلاعب بكيت بالكلمات ـ حين يكتب بالإنجليزية أو الفرنسية ـ على نحو موحٍ فاسم جودو Godot مثلا فى مسرحيته المشهورة، ربما كان تصغيرا لكلمة «الله»God.

وروايته التى تحمل اسم Watt ـ اسم الشخصية الرئيسية فيها ـ ربما كان يراد بها أن تطرح سؤالا: لماذا؟ What، وإحدى شخصياته تدعى مستر نوت Knott «الكاف فيها صامتة لا تُنطق» مما يجعلها توحى بأداة النفى not كما توحى بكلمة «عقدة» Knot المسماة «هكذا الحال» «١٩٦١» مائة وستون صفحة ليست بها علامة ترقيم واحدة تهدى خطى القارئ!

ويتميز نثر بكيت، شأن أقرانه من الكتاب الأيرلنديين العظماء، بجمال إيقاعاته وإحكام تراكيبه الصوتية، وقد وصفت روايته المسماة «مالون يموت»، بحق، بأنها أقرب إلى أن تكون قصيدة نثر متطاولة منها إلى أن تكون رواية، وتكثر فى عمله الإشارات الأدبية المستخفية إلى الكتاب المقدس وكتاب الصلوات المسيحى «رغم إلحاد بكيت» وإلى أعمال أدبية سابقة، فروايته القصيرة المسماة «ميرسيه وكاهيه» أشبه بإعادة كتابة لرواية فلوبير المسماة «بوفار وبيكوشيه»، حيث نجد فى كلا العملين شخصيتين تتبادلان الظهور والكلام، والواقع أن بكيت مولع بمثل هذه الثنائيات «فلادمير واستراجون، هام وكلوف، إلخ».

وبكيت فى التحليل الأخير، كاتب ميتافيزيقى تشغله أسئلة فلسفية من قبيل: من أنا؟ ما الزمان والمكان؟ ما العلاقة بين الذهن والمادة؟ أين ينتهى المنطق ويبدأ العبث أو المحال؟ هذه بعض الأسئلة التى يطرحها كما يلاحظ الناقد أرنولد هنشليف.

لقد قدم بكيت عذاب عصرنا فى ضوء رؤية

المشهد
الأدبى
الإنجليزى

شعرية صادقة، واهتم بمشاكل الأنا الوحيدة Solipsism «كما يلاحظ هيو كينر». وفى عمله نجد أصداء من مسرح الفودفيل، ومهرجى السيرك، وصعاليك الشوارع، والسينما الصامتة، وأعمال شارلى شابلن وبستركيثون (الملحوظة للدكتورة نهاد صليحة) وإخوان ماركس ولوريل وهاردى وغيرهم، وثمة فطنة أيرلندية تغذو عمله الجامع بين الملهاة والمأساة.

ومن مسرح بكيت أقدم، على سبيل التمثيل، هذا المقتطف من خطبة لاكى، فى مسرحية «فى انتظار جودو»، حيث نرى بوضوح امتزاج العذاب الوجودى والتجديف الدينى والإيقاع الشعرى والعبث اللفظى وكسر قواعد الترتيب المنطقى فى عمله.

«بما أن الوجود كما تعبر عنه الأعمال العمومية الأخيرة لبوانسون وواثمان، وتتصل بإله شخصى كواكواكوا بلحية كواكو خارج الزمان والمدى، الذى من سمو مقامه يحبنا كثيرا من استثناءات (اهتمام متزايد من استرجون وفلاديمير، الاشمئزاز والإحباط باديان على بوزو) وذلك لأسباب مجهولة ولكن ستعرف، ومنها أن تعانى كالميراندا الإلهية {بطلة مسرحية «العاصفة» لشكسبير} مع هؤلاء الذين لأسباب مجهولة ولكن ستعرف أنهم غارقون فى العذاب وفى الجحيم وفى اللهيب مهما طال ويمكن التشكيك بذلك، هؤلاء سيشعلون فى النهاية السماء، يحملون الجحيم إلى الغيوم الزرقاء والهادئة، ولكن لا نستبقن الأمور ونتنتظر».

(ترجمة بول شاوول)

ومن نثر بكيت القصصى أختار هذه الفقرة من قصته المسماة «شذرات من عمل لم يتم» وعنوانها - كما يلاحظ الناقد جيمز أتلاس - يراسل نظرية الشاعر الرمزى الفرنسى بول فاليرى القائلة إن العمل الأدبى لا يتم قط، وإنما يُهجر فحسب، بمعنى أن الكمال لا يُبلغ قط، وإنما يزحف نحوه الفنان جاهدا إلى أن ينفد صبره، أو تضعف قواه، فيتركه بعد أن حاول تجويده قدر استطاعته:

«لحسن الحظ مات أبى وأنا بعد صبى صغير، وإلا لأصبحت أستاذا فى الجامعة، كان قد وضع ذلك نصب عينيه وكنت قادرا على الدرس والبحث أيضا، قدرة لا بأس بها، لا تفكير، وإما على حافظة عظيمة، حدثته يوما عن النظام الكونى عند ميلتون، بعيدا عاليا فى الجبال كنا يومها، نستريح على صخرة هائلة منفية على البحر، وترك ذلك عنده أثرا قويا، الحب أيضا، كان غالبا فى تفكيرى، عندما كنت صبيا، وإن لم يشغل حيزا كبيرا بالمقارنة بغيرى من الصبيان، ووجدت أنه كان يؤرقنى، لم أحب أحدا قط فيما أعتقد وإلا لتذكرت ذلك. اللهم إلا فى أحلامى، وهى عندئذ حيوانات، حيوانات الأحلام، لا تشبه فى شىء تلك التى تراها تسير فى الريف، ليس فى استطاعتى أن أصفها، مخلوقات رائعة الجمال كانت، بيضاء فى غالبها.

(ترجمة إدوار الخراط)

وفى المكتبة العربية ترجمات كثيرة لأعمال بكيت ودراسات عنه نذكر من أصحابها: إبراهيم حمادة وحسين مؤنس ورمسيس عوض وعبدالمنعم سليم وفوزية العشماوى وعبدالقادر القط وجمال عبد الناصر وفتحى العشرى ولويس عوض ومحمد مندور وغنيمى هلال ونعيم عطية ونبيل فرج ونادية البنهاوى والسيد عطية أبوالنجا وجلال العشرى ومصطفى إبراهيم مصطفى وعلاء الديب ومحمد السيد عيد وزكى عبدالله وعمرو الشريف ونهاد صليحة وبول شاوول وسامية أسعد وكاظم جهاد وشوقى عبدالأمير وأنور لوقا

(صاحب الترجمة الممتازة لمسرحية بكيت «شريط كراب الأخير») وسامى خشبة ويوسف إسكندر وشاكر النابلسى وسعد أردش وصبار سعدون سلطان وعمر شاهين وغيرهم.

ومن الباحثين المصريين الذين كتبوا عنه رسائل جامعية أو أبحاثا باللغة الإنجليزية نذكر الدكاترة: محمود عياد وفاروق عبد الوهاب ومنى أبوسنة ونجيب فائق إندراوس (الذى قام بمحاولة - غير مقنعة فى رأيى - لإثبات أن «لعبة النهاية» مسرحية غير عبثية).

كما كتبت عنه باللغة الفرنسية القاصة المبدعة ورئيس قسم المسرح بكلية الآداب، جامعة المنيا الدكتورة نادية كامل رسالة ماجستير عنوانها «النزعة التشاؤمية فى المسرح الفرنسى المعاصر من خلال أعمال بكيت ويونسكو» (آداب عين شمس ١٩٦٨) ورسالة للدكتوراة عنوانها «دراسة الشخصية فى أعمال بكيت الروائية»، (آداب عين شمس ١٩٧٤)، وحديثا قرأت بحثا بالفرنسية عن «الصوت والصمت فى أعمال بكيت» فى ١٠ فبراير الماضى وذلك فى المؤتمر الذى عقدته جامعة ولاية فلوريدا الأمريكية فى الفترة ٩ ـ ١١ فبراير ٢٠٠٦ بمناسبة مئوية بكيت.

ابن بطوطة فى عيون الإنجليز

ابن بطوطة هو أعظم رحالة الإسلام فى العصر الوسيط، ولد فى ٧٠٣هـ/١٣٠٤م وتوفى فى ٧٧٩هـ/١٣٧٧م، وقد دون أخبار رحلته صديقه محمد بن جزى الكلبى تحت عنوان «تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار».

وفى ١٩٢٧ أخرج فؤاد إفرام البستانى فى بيروت مختارات من رحلته فى ثلاثة كتيبات، وفى ١٩٣٤ نشرت وزارة المعارف فى مصر مختارات من الرحلة تحت عنوان «مهذب رحلة ابن بطوطة» قام على تهذيبها وضبط غريبها وأعدها أحمد العوامرى ومحمد أحمد جادالمولى مع خرائط لمحمد فخرالدين.

ومن أبرز الكتابات العربية عنه: «رحلة ابن بطوطة» للدكتور محمد محمود الصياد (مجلة تراث الإنسانية ٥فبراير ١٩٦٥)، «الرحلات» للدكتور شوقى ضيف (دار المعارف، الطبعة الرابعة ١٩٨٧)، «الجغرافيون العرب» لمصطفى الشهابى (سلسلة اقرأ ٢٣٠ دار المعارف، فبراير ١٩٦٢)، «ابن بطوطة ورحلاته: تحقيق ودراسة وتحليل» للدكتور حسين مؤنس (دار المعارف ١٩٨٠)، «رحلة مع ابن بطوطة» لمحمود الشرقاوى (القاهرة ١٩٦٨)، «رحلة ابن بطوطة» للدكتور شاكر خصباك (بغداد ١٩٧٢).

وتُرجم كتاب رحلاته إلى اللغات اللاتينية والإنجليزية والفرنسية والألمانية والبرتغالية والتركية.

وقد وصفه جيمز كريتزيك، محرر كتاب «منتخبات من الأدب الإسلامى منذ نشأة الإسلام حتى العصور الحديثة» (كتب بلجوين ١٩٦٤) بأنه رأى من العالم أكثر مما رآه أى امرئ آخر فى زمنه وقل أن يوجد من رأى قدر ما رأى فى أى زمن.

وكمثل كثير من المسلمين قبله ومن بعده خرج ابن بطوطة من موطنه طنجة فى سن الواحدة والعشرين «عام ١٣٢٥م» قاصدا الحج إلى مكة، ولكنه، بخلاف غيره، واصل السفر على فترات متقطعة طيلة ما بقى من عمره الطويل، وقد قدر أحد الباحثين أنه قطع نحو خمسة وسبعين ألف ميل من أعماق وسط إفريقيا إلى موانئ الصين. ومما مكنه من تحقيق ذلك أن العالم الإسلامى آنذاك كان رحب الأرجاء، يتمتع بالهدوء، وفيه من التجانس ما يوفر لمهنة ابن بطوطة - وهى

المشهد
الأدبى
الإنجليزى

الشريعة والفقه - الكرامة والرزق أينما حل، كما جعله مبعوثا لكثير من السلاطين إلى خارج العالم الإسلامى.

وقد أملى ابن بطوطة ذكرياته بعد عودته إلى مراكش فى ١٣٥٤، وثمة بعض شكوك فى صحة نسبة أجزاء من الذكريات إليه، إذ من المحقق أن مقتطفات من رحالة آخرين قد أقحمت على نصه لكى تكمل ما فيه من معلومات أو تسد الثغرات. وتمتاز المذكرات بحيوية الأسلوب وحسن الترتيب مع استطرادات تحدثية كثيرة، كما تكاد تخلو من التكرار، وقد بلغت بأدب الرحلات - فى اللغة العربية - أعلى نقطة له.

يتجدد الاهتمام بهذا الرحالة فى بريطانيا فى يومنا هذا إذ صدر حديثا كتاب عنوانه «قاعة الألف عمود: من هندوستان إلى مالابار مع ابن بطوطة» من تأليف تيم ماكنتوش - سميث (الناشر: جون مرى، ٣٣٣ صفحة).

لقد ولد ابن بطوطة فى عالم تربط بين أجزائه رابطتان: رابطة التجارة ورابطة الإسلام، وتمتد شبكته الواسعة من مستنقعات البنغال إلى ساحل المحيط الأطلنطى فى شمال إفريقيا، ومن شواطئ زنزبار إلى مراعى الاسبتس فى قازاخستان، حملته أسفاره من مراكش إلى مصر، مرورا بفلسطين وسوريا والعراق، وعودا إلى شرقى إفريقيا وعمان، ثم إلى تركيا، وعبر البحر الأسود إلى القرم، ثم من خلال أفغانستان إلى الهند، ومن هناك بعث به محمد شاه بن تغلق - سلطان دلهى - سفيرا له إلى إمبراطور المغول طوغون تيمور. وإذ كان يستخدم - بالتناوب - الجمال أو الجياد أو البغال أو المركبات التى تجرها الثيران أو الطوف أو السفن الشراعية أو المشى على الأقدام، سافر أكثر من مارك بولو «الذى توفى فى العام السابق لمغادرة ابن بطوطة مراكش» ثلاث مرات، ولم يكن يسلك فى أسفاره خطا مستقيما، وإنما كان يتخذ طرقا متعرجة تميل به إلى هذا البلد أو ذاك، وقد حقق هدفه وهو الحج إلى مكة مع نهاية عام ١٣٢٦ ولكنه راح يتجول فى أنحاء شبه جزيرة العرب وعاد إلى مكة ثلاث مرات أخرى بعد ذلك.

ويقول ماكنتوش - سميث فى كتابه : إن رحلات ابن بطوطة أشبه بأوديسية قام بها هوميروس عربى، وإن الحكاية التى يرويها قابلة لأن تمط وتمد، وكتابه - كما يقول هنرى واى فى عرض له بـ«جريدة لندن لمراجعات الكتب» (١٥ ديسمبر ٢٠٠٥) - كتاب آسر يعرف القارئ الأجنبى بواحد من الآباء المؤسسين لأدب الرحلات، لقد أطلق اسم ابن بطوطة على إحدى الفوهات البركانية على سطح القمر، وثمة فيلمان يوشكان الآن أن يكتملا عن رحلاته، وفى ١٩٩٤ نشر تشارلز بكنجام الجزء الختامى من ترجمته الكاملة للرحلات إلى الإنجليزية، وهو مشروع بدأه المستشرق هـ. جيب منذ ٦٥ عاما خلت.

مكبث بإخراج مصرى على مسرح فى لندن

أما القصة فيعرفها الكبير والصغير منذ تداولتها ألسنة الممثلين، وطالعها القراء، ودرسها الطلبة فى مدارسهم وجامعاتهم ومعاهدهم، وكتب عنها النقاد والأدباء والباحثون صفحات طوالا بل أسفارا كاملة: إنها قصة القائد الاسكتلندى الذى يعود - ومعه زميله بانكو - ظافرا من ميدان القتال بعد أن أفلح فى قمع تمرد على مليكه دنكان، فتلقاهما فى البرية بين قعقعة الرعد ولمع البرق وانهمار المطر سواحر ثلاث يتنبأن لمكبث بأنه سيصبح ملكا، ولبانكو بأنه سيخرج من صلبه ملوك، وتقع هذه النبوءة موقع الترحيب من مكبث عظيم الطموح، وتحرضه زوجة

الليدى مكبث على الإسراع بتحقيقها، فيقتل الملك الذى نزل ضيفا بقلعته، ويغتصب العرش، ولا يلبث أن يرتكب مزيدا من الجرائم، مدفوعا بشكه فيمن حوله وافتقاره إلى الطمأنينة وشعوره بالذنب، فهو يبدأ بقتل بانكو الذى لا يلبث شبحه أن يشرع فى مطاردته - ثم بزوجة ماكدف، أمير ولاية فايف، وأطفاله حيث إن السواحر حذرته فى مقابلة ثانية له بهن من ماكدف، ثم شجعنه بقولهن إنه ما من امرئ مولود من رحم امرأة بقادر على إيذائه وإنه سيظل منتصرا إلى أن يتحرك غاب بيرنام متجها إلى مكبث فى دنسنين، وتشرع ليدى مكبث - وقد أمضها الشعور بالذنب وعذاب الضمير - فى السير فى نومها، وهى تهذى بكلمات تشى بدورها فى الجريمة، ثم لا تلبث أن تموت، وفى هذه الأثناء يرحل مالكم - ابن دنكان - برجاله ومعه جيش إنجليزى يناصره على قلعة مكبث الذى يدرك أن الأقدار قد **قلبت له ظهر المجن، ولكنه يظل شجاعا حتى النهاية - وعلى إدراكه أن السواحر** قد ضللنه بكواذب الآمال - فيدخل فى مبارزة فردية مع ماكدف يصرعه فيها هذا الأخير، وكان ماكدف - مصحوبا بلنوكس وروس **وأنجوس** وغيرهم من نبلاء **أسكتلندا - قد خفّ إلى** نجدة مالكم، ويعلن مالكم ملكا على أسكتلندا بعد مصرع الطاغية.

هذه هى مسرحية «مكبث» **أقصر مآسى شكسبير الأربع الكبرى، بل أقصر مسرحياته جميعا باستثناء «ملهاة الأخطاء» و«العاصفة»**. كتبها شكسبير فى ١٦٠٥ - ١٦٠٦، وقدمت على خشبة المسرح لأول مرة فى ١٦١١ ورجع فيها الأديب إلى سجلات المؤرخ رفايل هولنشد الإخبارية، حيث إن للقصة أصلا فى التاريخ الاسكتلندى فى العقد الرابع من القرن الحادى عشر، وقدمت على خشبة المسرح فى بريطانيا وغيرها مرات لا حصر لها عبر أربعة قرون، وممن **لعبوا فى تمثيل دور مكبث الممثلون: توماس بترتون، وجيمز كوين، وديفيد** جاريك، وج. كمبل، وإدموند كين، وو.ماكريدى، وهنرى إرفنج، وجون جلجد، ولورنس أولڤييه، وإن ذهب **ناقد كأيفور إيڤانز فى** كتابه «موجز تاريخ الأدب الإنجليزى» إلى أنه «لم يستطع ممثل إلى الآن أن يصيب شهرة بتمثيله لدور **مكبث لأنه دور يصعب تمثيله وإقناع الناس به»**، وممن لعبن دور الليدى مكبث «مسز برتشارد، وسارة سيدونز وإلين ترى، **كما قدمها على الشاشة الفضية أورسون ويلز فى ١٩٤٩ ورومان بولانسكى** فى ١٩٧١، ووضع موسيقاها - بعد **تحولها إلى** أوبرا **ڤردى «١٨٤٧ ثم** ١٨٦٥» - إرنس بلوخ «١٩١٠» واقتبسها فى القرن العشرين الكاتب المسرحى يوجين يونسكو.

وتضم المسرحية مشاهد لا تُنسى وأبياتا خالدة ربما كان أشهرها مونولوج مكبث فى الفصل الخامس - المشهد الخامس بعد أن **انقشعت عنه الأوهام، وتبين بطلان مطامحه التى جعلته** يخوض بحرا من دماء، وأدرك فى لحظة استنارة فكرية وجدانية - أن الحياة **بكل ما حوت ليست إلا ظلا زائلا وقشرة براقة لا تحوى إلا خواء، وذلك فى مناجاة** للنفس تجمع بين عمق التأمل الفلسفى، وسبحات الخيال الشعرى، ووثاقة **الارتباط بالخبرة الواقعية** المعيشة:

يأتى غد.. من بعده غد..
من بعده غد!
ونحن زاحفون من يوم
ليوم بالخطى البطيئة
الحقيرة!
حتى نلاقى آخر الحروف
فى سجل هذا الزمن!
وكل أمس قد مضى
أضاء للحمقى السبيل نحو
موت من تراب
انطفئى! **انطفئى! يا**
شمعة قصيرة **الأجل!**

المشهد
الأدبى
الإنجليزى

فما الحياة غير ظل عابر يسير!
ممثل مسكين! يزهو اختيالا أو يثور زاعقا لساعة له على المسرح! وبعدها يغيب صوته إلى الأبد!
بل إنها حكاية يقصها أبله! تعج بالضجيج والغضب
لكنها فى الحق لا مغزى لها!
(ترجمة د. محمد عنانى)

وعلى خشبة مسرح تكنيس Theatro Technis فى كامدن Camden قرب حى الإيسْت إند East End مركز النشاط المسرحى فى *لندن* - قدم هذه المسرحية **وأخرجها** طارق محسن إسكندر، **وهو شاعر** مصرى - بريطانى **لأبوين** مصريين يكتب شعره بالإنجليزية ويعيش فى لندن **ويعمل** بها مديرا إداريا **بوزارة** *الصحة*، وقد حصل **على ماجستير** من جامعة أكسفورد **فى علوم** *الهندسة* والإدارة والاقتصاد، وكتب الناقد المسرحى بيتر براون **فى «وب سايت لندن ثياتر»** Website London Theatre على شبكة الإنترنت «٢٦ فبراير ٢٠٠٦» عرضا لهذا **الإخراج الجديد.**

يقول براون: لقد أحسن **طارق إسكندر** صنعا حين وقع اختياره على «مكبث» لتكون أول مسرحية يخرجها، فهى تظل - على كثرة مرات تقديمها - مسرحية فاتنة يستمتع بها المشاهد ومن الواضح أنه يكن للنص حبا مشبوبا وأنه وقع على مجموعة موهوبة متحمسة من الممثلين مما يجعل هذا العرض ندا للأعمال الكبرى التى تقدم على مسارح الإيست إند، ويزيد من تقديرنا له أنه بميزانية ضئيلة.

إن موضوع المسرحية هو الطموح، والفساد، والتفرقة بين أن تكون ملكا وأن تكون طاغية وهى تشمل على قدر كبير من العنف الذى لا يجرى - لحسن الحظ - أمام أعين النظّارة.

وأول ما يستوقفك فى هذا الإخراج لـ«مكبث» هو الثقة والمقدرة اللتان يتمتع بهما فريق الممثلين، فهم محترفون بأعلى معانى الكلمة، خاصة ستفن إليوت، ماكدونالد الذى يلعب دور مكبث، إنه يتمتع بصوت قوى، أحسن استخدامه بطريقة حصيفة، فبدا فى صورة المحارب الفخور القدير المتميز الذى لا يجرؤ سوى الأقلية على الوقوف فى وجهه، على أنه قرب نهاية المسرحية، يكاد يذرف الدمع على ما آل إليه حاله فيقنعنا بأن مكبث لم يكن شريرا دب إليه العفن حتى النخاع، وإنما هى بذرة الطموح القاتل بداخله قد سببت سقوطه المأساوى، ومن ثم نتعاطف معه رغم كل شىء.

ولعبت سيسليا كولبى دور ليدى مكبث، وتيتوس آدم دور الملك دنكان، وجى مور دور ماكدف الذى أطاح بالطاغية.

ويمتاز إخراج طارق إسكندر بسرعة الإيقاع دون أن يكون فى عجلة من أمره، وهو يحسن استخدام الفراغ المتاح له، ويجيد توزيع الأدوار على نحو متميز، وقد أجاد تقديم مشاهد القتال والمبارزة، وزادها فاعلية بأن جعلها قصيرة. لقد رمى إلى تقديم مكبث ذى خصائص إنسانية عامة بدلا من أن يحاول إسقاطه على الحاضر، وفى الوقت ذاته لم يؤثر السلامة وإنما غامر فى بعض أمور مغامرة محسوبة ومعقولة.

فهو مثلا يختزل السواحر الثلاث إلى ساحرة واحدة، تراقب الأحداث التى تنبأت بوقوعها دون أن تملك لها دفعا، وتبقى على مقربة من النظارة، وإذ يتزايد عدد القتلى فى المسرحية تعلق أحذيتهم فى خطاطيف لحم مما نجده فى دكاكين الجزارة.

ويختم براون مقالته بقوله: هذا - من عدة نواحٍ - إخراج من الطبقة الأولى، إنه من عمل فريق ملتزم

حدد له المخرج مهامه بقوة وحكمة، وإذا رحت أراقب ردود فعل الجالسين من حولى - كما أحب أن أفعل دائما فى أى عرض مسرحى - وجدهم مستغرقين تماما فى المسرحية وقد تركز وعيهم على الحدث الذى يتكشف أمامهم.

قدمت المسرحية فى شهر فبراير وانتهى عرضها فى١٨ مارس ٢٠٠٦، إنها تستحق الجنيهات القليلة التى يدفعها المشاهد، ولن يخرج منها مخيب الآمال!

إصدارات حديثة

عالم، ومؤرخ، وشاعر: الأولان بريطانيان، والثالث فرنسى، هم موضوع ثلاثة كتب أضيفت حديثا إلى المكتبة الإنجليزية.

فالكتاب الأول يحمل عنوان «آلان تورنج Alan Turing» حياة مفكر عظيم وميراثه من تحرير كرستوف توتشر (الناشر: سبرنجر، ٥٤٢ صفحة) يجمع شمل إحدى وعشرين مقالة عن تورنج وهو عالم أحياء رياضى بريطانى له مساهمات مهمة فى المشاكل البيولوجية للنمو والتطور، وأبحاث الذكاء الصناعى، والمنطق، وعلم الحاسوب، والرياضيات التطبيقية وابتكر آلة صارت تحمل اسمه قادرة على قراءة وكتابة عدد محدود من الرموز، على أنحاء تحكمها مجموعة من القواعد.

ولد تورنج فى لندن عام ١٩١٢، درس الرياضيات فى «كلية الملك» بجامعة كمبردج وغدا زميلا بتلك الكلية عام ١٩٣٥ وهو فى الثانية والعشرين من عمره، وحصل على الدكتوراة من جامعة برنستون بولاية نيوجيرسى الأمريكية فى ١٩٣٨، اشتغل فى وزارة الخارجية البريطانية وأستاذا بجامعة مانشستر وتوفى فى ١٩٥٤.

والكتاب الثانى عنوانه «رسائل لايتون ستريشى» من تحرير بول ليفى (الناشر: فايكنج، ٦٩٨ صفحة) ويضم رسائل هذا المؤرخ البريطانى الذى كان عضوا فى جماعة بلومزبرى مع فرجينيا ولف وزوجها ليونارد، وكلايف بل، وروجر فراى، وإ.م. فورستر، وعالم الاقتصاد جون مينارد كينيز وغيرهم».

كان لايتون ستريشى ابنا للسير رتشارد ستريشى الموظف الإدارى البريطانى فى الهند، ولد فى ١ مارس ١٨٨٠ وتلقى دراسته فى «كلية الثالوث» بجامعة كمبردج، كان يكتب فى الدوريات الشهرية والفصلية على نحو متقطع، وقد نشر كتابا قصيرا، ولكنه مضىء، عنوانه «علامات فى تاريخ الأدب الفرنسى» «١٩١٢» نال شهرة أكبر بكتابه المسمى «أناس مبرزون من العصر الفيكتورى» وهو عبارة عن لوحات حية مصقولة لاذعة إلى حد غير مألوف للكاردينال ماننج، وفلورنس نايتنجل رائدة فن التمريض، ودكتور أرنولد (والد الشاعر الناقد ماثيو أرنولد) ناظر مدرسة رجبى، والجنرال جوردون حاكم السودان، فى كتابه «الملكة فيكتوريا» تجلت قدرته فى كتابة السير، وأسلوبه التهكمى، وقد اتسع نطاقهما، ورقت حاشيتهما، مما أنتج مزيجا بالغ النجاح من التعاطف والحياد فى تصويره لتلك الملكة ولأسرتها وعصرها.

أرسى هذان الكتابان أساسا جديدا لكتابة السير الإنجليزية الحديثة، وسارع كثير من معاصريه إلى الإقرار له بالفضل فى هذا الصدد، ظهرت له مجموعة من المقالات عنوانها «كتب وشخصيات» فى ١٩٢٢، ظهرت محاضرة «لزلى ستفن» التى ألقاها عن الشاعر ألكسندر بوب فى ١٩٢٥، كما ظهر له كتاب «اليزابيث وإسكس» فى ١٩٢٨، توفى فى ٢١ يناير ١٩٣٢.

لكتاب ستريشى «الملكة فيكتوريا» ترجمة عربية بقلم

المشهد
الأدبى
الإنجليزى

وديع الضبع «دار المعارف»، وثمة فصل عنه فى كتاب «*النساء فى الأدب*» (سلسلة حول مائدة المعرفة، العدد الرابع، ترجمة جلال مظهر، مكتبة الأنجلو نوفمبر ١٩٦١) وقد قدم لهذا الفصل الأستاذ عباس محمود *العقاد* بقوله: «كان ليتون ستريشى زعيم مدرسة التراجم التى اشتهرت باسم «مدرسة التفريغ Debunking School».

وقد سُميت بهذا الاسم لأنها كانت تعمد إلى السمعة المحشوة بالمقدسات وزخارف التقاليد فتفرغها من هذا الحشو وتبقيها على سجيتها فى مباذل الدار أو - على *الأكثر* - فى كسوة الاحتشام بين جدران حجرة الاستقبال!

والكتاب الثالث والأخير هو «انطباعات جديدة عن *إفريقيا*» لريمون روسل، ترجمه *إلى* الإنجليزية إيان منك (الناشر: *أطلس*، ٢٥٦ صفحة).

وريمون روسل روائى وشاعر وكاتب مسرحى فرنسى، احتفى السيرياليون بعمله فى عشرينيات القرن الماضى، ولد فى باريس عام ١٨٧٧ وتوفى فى باليرمو عاصمة صقلية عام ١٩٣٣.

وكان أميل إلى الإغراب (يعجب بقصص جون فيرن من الخيال العلمى) ويتلاعب بالألفاظ على نحو يذكرنا بالأديب الفرنسى الساخر رابليه. له روايات منظومة (حدثنى الشاعر صلاح عبدالصبور يوما أنه يريد أن يكتب رواية منظومة) وكتب عنوانه «انطباعات» (١٩١٠) وهو سرد قصصى يتضمن تحطم سفينة على ظهرها ركاب متعددو الأنماط مختلفو الشخصيات.

ويخلق عوالم تخيلية أشبه بما نجده فى أفلام رينيه كلير والإيحاءات القبرية المظلمة فى فيلم «خزانة الدكتور كاليجارى» وله كتاب عنوانه «كيف كتبت بعض كتبى» صدر فى ١٩٣٥ - بعد وفاته - ويتضمن لمحات شائعة من سيرته الذاتية.

وقد كتب مارك فورد مقالة عنوانها «مناهج مجنونة» فى «ملحق التايمز الأدبى» (٢١ أكتوبر ٢٠٠٥) عن قصيدة روسيل المسماة «انطباعات» فقال: إن هذه القصيدة واحدة من أغرب القصائد التى نشرت فى أى مكان، لقد بدأها الشاعر فى ١٩١٥ ولكنها لم تنشر إلا عام ١٩٣٢، قبل رحيل صاحبها بعام، وكلفه كل بيت فيها - فيما يقول - خمس عشرة ساعة من الكدح، ويقول: «إنه لمن الصعب أن يتصور المرء القدر الهائل من الوقت المتضمن فى إنشاء هذا النمط من الشعر».

لقد سافر روسيل إلى مصر فى عام ١٩٠٦ فزودته بمهاد الأناشيد الأربع التى تتألف منها القصيدة، والحق أن مصر قد لعبت دورا حاسما فى تطوير مناهجه فى الإنشاد: إن شذرة عنوانها «على النيل» توحى بأنها كانت، فى نظره، ضربا من بوابة سحرية مكنته من أن يمر من عالم قصائده الأولى المفتقرة إلى الشاعرية إلى الشعر الباهر لأعماله التالية، وقد أثارت هذه الأعمال اهتمام أدباء الطليعة الفرنسية وفنانيها: مارسيل دوشان، وأندريه بريتون، وروبير دسنو.

إن كل أنشودة من أناشيد القصيدة الأربع (وأطوالها على التوالى: ٢٢٨ بيتًا، ٦٤٢ بيتًا، ١٧٢ بيتًا، ٢٣٢ بيتًا، تتألف من جملة واحدة: فالأنشودة الأولى، مثلا، تبدأ بتأمل مؤداه أنه على الرغم من سجن الملك لويس التاسع فى دار ابن لقمان بدمياط وذلك منذ وقت طويل «خلال الحملة الصليبية السادسة» فإن مصر حافلة بآثار مخرَّبة أقدم عهدا من ذلك بكثير بحيث إن سجن لويس لا يلوح ممعنا فى الماضى، والحق أن آثار مصر المتداعية تجعل كل شىء سواها يلوح حديثا نسبيا.

باريس: جولة ثقافية فى عاصمة النور

◆ دينا قابيل ◆

الفرانكفونية فى معرض كتاب باريس

لم يكن ضيف شرف صالون الكتاب بباريس فى دورته الـ ٢٦ دولة ما يتم الاحتفاء بأدبها عن طريق ترجمة أعلامها وتقديم ثقافتها مثلما كان الحال فى الأعوام السابقة لكنه اليوم (من ١٧ إلى ٢٢ مارس) يحتفى باللغة الفرنسية التى يتحدثها الكثيرون فى قارات العالم المختلفة ولكنها دائما ما تنسب للأراضى الفرنسية ظانين أنها الوحيدة التى تمتلك ناصية هذه اللغة أو أنها هى التى تتقنها ولديها الحق فى إثرائها، فقد بادر المركز القومى للكتاب بتحدى هذه المواقف المسبقة وذلك بدعوة أربعين كاتبا يجسدون التنوع الفرانكفونى «آتين من إفريقيا وكندا وآسيا، وكذلك من أوروبا مثل رومانيا وسويسرا وبلجيكا» كما دعا المركز أيضا العديد من الناشرين الفرانكفونيين مؤكدا بذلك إمكانية اللغة على التقارب متجاوزة الاختلافات الثقافية والتمايزات القومية.

كما يواكب اختيار موضوع الفرانكفونية سلسلة الاحتفالات التى تقام فى جميع أنحاء فرنسا خلال عام ٢٠٠٦ حيث انضم أيضا مهرجان الخيال الذى ينظمه بيت ثقافات العالم فى دورته العاشرة كشريك فى احتفالات الفرانكفونية، فبالإضافة لبرنامج الخيال الذى يعلى راية الخيال فى كافة المجالات، من خلال مجموعة من العروض الفنية الآتية من بقاع العالم المختلفة «رقص من إندونيسيا، موسيقى من أوغندا وتركيا، طقوس الزار من إيران، عروض مسرحية من المكسيك وفرنسا واليابان، إلخ» يقدم المهرجان برنامجا خاصا عن الفرانكفونية فى الفترة من ١٧ مارس وحتى ٩ أبريل بالتعاون مع الدول الأعضاء فى المنظمة العالمية للفرانكفونية مثل مصر «شيرين الأنصارى، تروى ألف ليلة وليلة»، فيتنام «عرض عرائس فى المياه»، لبنان «موسيقى من العصر العباسى».

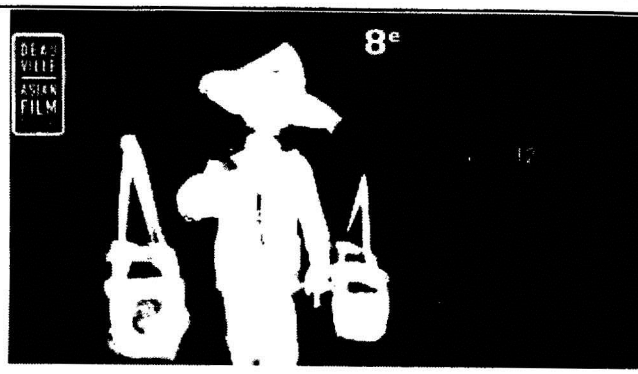
وتعد المنظمة الدولية للفرانكفونية مؤسسة قائمة على المشاركة فى اللغة والقيم الواحدة وتضم منذ اجتماعها العاشر فى واجادوجو ٤٩ دولة وحكومة و٤ حلفاء و١٠ مراقبين.

▹ الفن السابع بين تمجيد السينما الفرنسية والاحتفاء بالتنوع

فى الاحتفال بجوائز سيزار للسينما حصد المخرج الفرنسى جاك أوديار ثمانى جوائز عن فيلمه «توقف قلبى من شدة الخفقان»، فى فبراير الماضى منها جائزتا أفضل فيلم وأفضل مخرج وأفضل ممثل لرومان دوريس. ويقوم رومان فيه بدور تاجر عقارات يسعى لقلب حياته وسلوكه رأسا على عقب وذلك عن طريق استعادته لموهبة العزف على البيانو واضعا هدفا أمام عينيه أن يؤدى مقطوعة لباخ بمساعدة صديقته العازفة الصينية. ويعد هذا الفيلم إضافة جديدة لأعمال جاك أوديار التى تخرج دائما عن المألوف، ولا تتجاوز قائمة أعماله السينمائية الأفلام الأربعة رغم بلوغه الرابعة والخمسين من العمر والتى يجمع بينها صفة التميز.

كما كان عرض «نشوة السلطة» أحدث أفلام كلود شابرول فى صالات العرض الفرنسية حدثا مدويا فى الأوساط الفنية، حيث تعشق فرنسا أقانيمها الفنية وتقتفى أثر كبار فنانيها. يتناول كلود

جولة ثقافية في عاصمة النور



شابرول في هذا الفيلم بسخريته المعهودة التي صارت منهجا يدافع عنه، وهم السلطة، الوهم الذي ينتاب الشخصيات التي يسهل مقاربتها بالحياة السياسية مثل شخصية القاضية التي تؤدي دورها إيزابيل هوبير التي تظن أنها تمتلك بعضا من السلطة، لكن سرعان ما يتبدد وهمها أمام مكتب رئيس المحكمة، أو رئيس مجلس الإدارة الذي يستخدم أموال المؤسسة في أغراضه الشخصية، ولهذا لم يكف المشاهدون والنقاد عن عقد المقارنات بين هذه الشخصيات وقريناتها في الواقع، وتوالت التساؤلات من قبيل هل يرمز الفيلم إلى عالم البترول؟ هل يشير إلى قضية شركة ألف؟

ينفي كلود شابرول أن يكون قد عمد إلى السياسة في فيلمه التي يفضل عليها روح السخرية ويؤكد أن الفيلم ينبغي أن يكون له علاقة بالواقع مع احتفاظه بطبيعته كعمل فني متخيل.

ويحدد المخرج الفرنسي أن هناك موقفين في مواجهة العالم «يمكن أن يصرخ الإنسان أمام بعض الممارسات ويعبر عن غثيانه من الوضع السياسي، أن يشارك في مسيرة غضب أو احتجاج ويتبنى رد فعل الثوري النموذجي، أو أن يسخر من كل ما يرى ويتندر بذلك قائلا إن كل هذا ما هو إلا جزء من سيرك ضخم نلعب فيه دور المؤدين».

وقد اختار شابرول الموقف الأخير أي في مواجهة العالم بسخرية متحليا بروح دعابة عالية صانته، كما يقول أحد النقاد، من تعرضه لأي أزمة قلبية.

أما عن السينما المختلفة فقد انشغلت فرنسا في العقدين الأخيرين بتقديم رؤى مغايرة تبتعد من خلالها عن النموذج الأمريكي المسيطر مثل السينما الإيرانية أو الآسيوية الشديدة التنوع.. فقد عقد مهرجان الفيلم الآسيوي في مطلع شهر مارس بمدينة دوفيل الفرنسية في دورته الثامنة وتم تكريم أحد وجوه السينما الصينية المخرج شين كيج ٥٣ عاما والذي عرفه العالم من خلال فيلم «وداعا رفيقتي» الحاصل على السعفة الذهبية في مهرجان «كان» عام ١٩٩٢ وقد تم عرض آخر أفلامه «ووجي أو أسطورة فرسان الريح»، في حفل افتتاح المهرجان وهو عبارة عن ملحمة ميثولوجية تدور حول فكرة القدر.

وقد أكد شين كيج إعجابه بأفلام الموجة الجديدة الفرنسية. وقد قدم المخرج الصيني كلمته بلغته الأم وأوضح أنه اختار أن يتحدث باللغة الماندرينية بما أنه يكرم في مهرجان مهدى إلى السينما الآسيوية، وأضاف أن المواطن الصيني مثله مثل الفرنسي فخور بلغته.

موسم كبار الروائيين الفرنسيين:

بعد صدور كتابين لأحد رواد الرواية الفرنسية الجديدة آلان روب جرييه أخيرا تأتي رواية أورانيا للكاتب الكبير جون ماري جوستاف لوكليزيو في مطلع العام، بالإضافة إلى مذكرات بيير برجونيو لتمثل زخما يضاف إلى مئات الأسماء الفرنسية في الموسم الأدبي الأخير.

وقد خصصت جريدة لوموند الفرنسية ملفا عن أدب لوكليزيو الذي حصل في ١٩٩٤ على لقب أكبر الكتاب الفرنسيين الأحياء ووضعت عنوانا للملف «الشاب غير الموجود» في إشارة إلى انعزاله وانكفائه على ذاته.

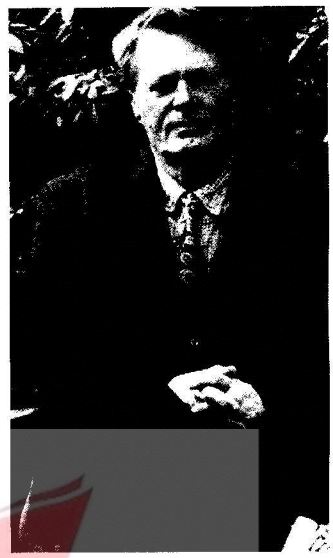
وفي روايته «أورانيا» يسجل حلما إنسانيا هو إقامة جمهورية كامبوس المثالية في وسط المكسيك. وتعكس الرواية ميل الكاتب للترحال، حيث لا يعيش لوكليزيو في باريس مثل أقرانه من مشاهير الكتاب الفرنسيين لكنه يقوم برحلات طويلة في اماكن نائية ومتباعدة وخاصة في أمريكا الوسطى، فمنذ روايته الأولى «القضية» التي نشرت عام ١٩٦٣، حيث لم يتعد عمره آنذاك الثالثة والعشرين والتي لم تجلب له فقط جائزة «رينوبوه» بل أيضا أكسبته شهرة فورية، وظهر منذ ذلك الحين تفرده وانعزاله. كان ظهوره وقتئذ خارجا عن كل الأصوات المألوفة. صار له منذ البداية مدافعون وأنصار. تقف «القضية» على تجربة حميمية أو على الأخص ميتافيزيقية حين يأبى العقل أن يجد في العالم أي شكل من أشكال التماسك أو أن يرى في المجتمع ما يدعو للاهتمام حينئذ تقتصر الرؤية على أقوال مضطربة وصور متتالية غير مبالية وعالما مفككا.

تشرب لوكليزيو الأدب من

مصادر متباينة تصل إلى حد التناقض مثل الرواية الجديدة الفرنسية، وكذلك الكتاب الموغلون فى الخيال أمثال لوتر يامون وجول فيرن وهنرى ميشو.

كان لوكليزيو فى صدر شبابه فى سن الثالثة والعشرين ذا وجه إنجليزى جذاب، فقد كان أبوه إنجليزيا، ولم تمنعه كل هذه الامتيازات من الشعور بالقلق الوجودى، فيقول مبديا ميله إلى الشعر وكذلك الفلسفة «أنا غير موجود»، فما هى إلا مظاهر العالم الخادعة ابتكر فى هذه السن المبكرة شخصية روائية لاقت نجاحا مدويا هى «آدم بولو» الذى يرفض بشكل عام الظرف الإنسانى ويعيش منعزلا عن العالم فى ڤيللا مهجورة بالقرب من البحر يتمدد فوق مقعدين تحت الشمس مكتفيا بتلبية حاجاته الأولية متلاشيا أى انخراط فى الحياة لينغمس فى شتى أشكال الانحطاط الإنسانى ينزل من آن إلى آخر إلى المدينة، يسير بلا هدف بمحاذاة البحر أو يتنقل بين الحانات أو يتبع كلبا فى سيره حتى يضع لنفسه هدفا.

يبدو لوكليزيو من خلال هذه الشخصية التى لا ترق لمصاف الإنسانية محاولا رسم الجنون



الكاتب الفرنسى بيير برجونيو

الذى أصاب آدم بولو بمجرد خروجه عن صمته وخطبه فى الدهماء، فبعد قناعته الأولى بأنه «لا جدوى من الكلام» يتحول إلى الهتاف والهذيان وينتهى به الأمر فى مصحة تكون بمثابة الملجأ والخلاص.

فيقول آدم «إنى مسحوق تحت وطأة وعيى، لهذا أموت (...) فذلك يقتلنى».

أما الكاتب الفرنسى بيير برجونيو فقد صدرت يومياته التى يتناول فيه الفترة من ١٩٨٠ إلى ١٩٩٠ وكان لها وقعها على الساحة الأدبية، فحظى بالعديد من الكتابات النقدية، ولا يرجع هذا فقط إلى مكانة الكاتب وتبوئه عرش السيرة الذاتية ودخوله هذا العالم الإشكالى الذى يراوح فيه الكاتب بين التعبير الحميمى عن الذات وبين ترك العنان للفنان للشطح والحلم، بل أيضا إلى ولعه الخاص بعالم الكلمات وآرائه شديدة الخصوصية فيما يتعلق بالأدب، حيث يمتد عشق الكاتب للنص الأدبى ليصبح انخراطا فى الواقع المعيش.

شرع بيير برجونيو فى كتابة مذكراته التى تحمل عنوان «مدونة الملاحظات» عام ١٩٨٠، فمهدت له وصاحبت دخوله العالم الأدبى بروايته الأولى «كاترين» التى صدرت عن دار نشر جاليمار ١٩٨٤ . فلا يقتصر الأمر فى هذه اليوميات على مجرد إعلاء صوت الأنا الراوية وتعبيرها عن نفسها والقيام بدور التسجيل والتحليل التقليديين، أو كما يصفها بيير بور ديو على لسان بورجونيو المنطقة المزعومة للذاتية بل إن الأنا المتكلمة هنا هى صوت الفهم وإدراك العالم ومعرفة الذات فهى ذات تخرج عن الحميمية الآنية لتتخذ أبعادا إنسانية عالمية.

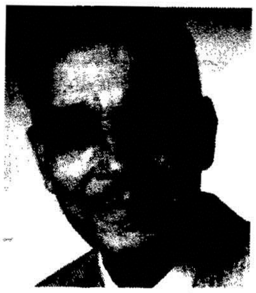
يحاول بيير بورجونيو من خلال هذه اليوميات الإمساك بهذا الزمن الهارب «الذى لا يمكن ترميمه» حيث اكتشف حين بلغ الثلاثين من عمره أن النسيان يقتفى دائما أثرنا، يسير فوق خطواتنا...

«أحسست بحاجتى الملحة للعودة إلى الماضى، حيث كانت هناك لحظات سعادة لم تنضب جاذبيتها وسحرها بعد وكانت هناك أيضا أحداث ليست تعيسة فقط بل إنها تراءت لى فى حينها مبهمة وشديدة التعقيد، وأن ما صرت عليه اليوم بين هذه اللحظة وتلك يمكنه أن يوضح وأن يحرر هذا الجزء من النفس الذى ظل حبيس اللحظات المنقضية ويخيل إلى أحيانا أن الذوات الأخرى بداخلى لم تتصالح قط لأنها لم تع معنى ما حدث لها وأنها بلا وعى تجذبنى من ملابسى حتى أضيء لها ما طمره الزمن والتى لم تكن لتدركه لأنها لم تحيا بالقدر الكافى الذى يؤهلها لذلك. من هذا المفهوم اعتبر أن اليوميات تساعد على ترميم الزمن».

يقول عن كتابه الأخير الذى يزيد على التسعمائة صفحة والذى يعكس التزاما صارخا بمهنة الكتابة: «أشعر أحيانا بأننى بحاجة إلى تسع حيوات وليست حياة واحدة حتى أتمكن من الوصول إلى مهمة الحياة، حتى أوائم كل ذلك مع بعضه البعض، وأضع بعض النظام لتدفق الأيام المتقطع والمؤلم والعسير فى نفس الوقت. وأحزن لأنى أخطئ دائما فى تصورى أن المرء يمكنه أن يكون إنسانا وفى نفس الوقت راض عن نفسه».

العمل الأول

من الكوليرا إلى إنفلونزا الطيور



◆ يوسف الشارونى ◆

بدأت الكتابة القصصية بعد الحرب العالمية الثانية، معنى هذا أن المرحلة الجنينية لهذا التكوين الإبداعى تمت أثناء تلك الحرب، وكان القالب الأدبى السائد هو ما نطلق عليه اليوم القالب التقليدى، وهو القالب الذى يتسم أساسًا بمتابعة الأحداث منطقيا وفى تسلسلها الزمنى. وكنت أقرأ هذا الأدب وأعجب كيف يمكن أن يعكس هذا القالب حالة الاضطراب وعدم الاستقرار التى تسببها الحروب وما بعد الحروب عادة. وكانت المدرسة الأدبية المتمردة على ذلك القالب التقليدى هو ما عرف باسم الواقعية النقدية، وهى أيضا مدرسة تلتزم بما أسميه قواعد المنظور، أى احترام النسب الموجودة بين المسافات والمساحات فى العالم الخارجى، بينما الواقع الاجتماعى قد هز هذه النسب فى النفس الإنسانية هزا شديدا بحيث كان لابد للأدب المصرى أن يعبّر عن أبعاد هذه الرؤية الجديدة. من هنا بدأت اكتشف شيئا فشيئا أننى لا أنتمى لا إلى المدرسة التقليدية ولا الواقعية المتمردة. لكن يبدو أن الظروف الاجتماعية فى ذلك الوقت جعلت الغلبة لتيار الواقعية، فكان له كتابه وقراؤه، بينما انزوى التيار الذى أطلق عليه النقاد فيما بعد اسم «التيار التعبيرى» الذى حاولت أن أشقه بحيث بدا كأنما يكاد يكون رؤية فردية من جهة الكتّاب، ويكاد يكون غير مقبول من عامة القراء، حتى وقعت معارك يونيو ١٩٦٧، ونتيجة لما أحدثته هذه الحرب من صدمة لدى الأدباء العرب، فإن الأدباء المصريين الشبان تنبهوا إلى هذا التيار الذى كنت بدأته منذ أكثر من عشرين عاما، وحاول كلّ بقدر عبقريته الخاصة أن يعزف على لحن قريب أو بعيد منه، لكنه على أية حال لا ينتمى إلى المدرسة الواقعية ويتمرد على قواعد المنظور. فما عاد الأدباء - بل والفنانون - المصريون يحتملون التقوقع فى هذا القالب المحدود. والطفرة لم تحدث عام ١٩٦٧ مرة واحدة بل كانت لها إرهاصات سابقة يكتبها الأدباء الشبان - وقتئذ:

فتحى غانم، بدر الديب، عباس أحمد فى القاهرة وإدوارد الخراط من الإسكندرية، وذلك بما وُهبوا من قرون استشعار فى شكل محاولات أدبية قد تنشرها المجلات الأدبية كأنما على استحياء أو كأنما تعتذر عنها، غير أنه بعد عام ١٩٦٧ أصبحت المحاولات المستخفية تيارا، ومقصد كل أديب ودلالة على مساهمته فى إمداد قصتنا المصرية بدم جديد.

* * *

ولم تكن أول قصة نشرتها هى أول قصة كتبتها، فقد سبقتها قصص مزقتها لأننى أدركت عدم نضجها، بل أذكر أننى كتبت ثلاث روايات، فقد كنت أجرّب مختلف القوالب الأدبية فى مطلع الشباب ما بين قصة قصيرة ورواية وشعر ونقد أدبى. وربما كانت أول قصة تنشر لى بعنوان «الوباء» - وما أشبه الليلة بالبارحة كما يقولون - وبطلها الوباء الذى كان واقعا ورمزا فى القصة. الواقع هو الوباء الذى اجتاح مصر بعد الحرب العالمية الثانية، والرمز هو وباء الخلافات والحروب الذى كان يسود العالم وقتئذ ولايزال، لهذا ففى القصة خطان: خط طولى هو قصة الراوى مع البغى نعمات، اعتزامها أن تذهب إلى الحج لتكفر عن حياتها الملوثة، ثم منعها بسبب انتشار الوباء، ثم التقاؤها من جديد بالراوى. وخط عرضى محلى وعالمى. أما المحلىّ فيتناول انعكاس الوباء على مختلف الناس وفى مختلف القطاعات، أما العالمى فيتناول إشارات سريعة إلى ما يعانيه العالم من انقسام وخلافات أشبه بالوباء . يقول الراوى: «وقد بدأ الأمر هكذا.. كان مندوبو هيئة الأمم المتحدة يهاجمون بعضهم بعضا، وفى باريس عُقد أكبر مؤتمر دولى فى تاريخ السحر، حيث اجتمع مندوبو أربع عشرة دولة نجحوا فى خداع بعضهم بعضا. فكان الماء يتحول إلى خمر، وكانت تبدو فى الهواء النقود والسجائر وكرات البلياردو وآلات الكمان، وكانت المناديل الحريرية تربط نفسها فى عقد، بينما العصىّ السحرية تمر فى الأجسام.. وفجأة ظهر الوباء».

ومن تداخل هذين الخطين يتكون نسيج القصة، ووعى الراوى هو الذى يربط بين الخطين، فليست حياته إلا رمزا لما يعانيه العالم الذى هو موجود فيه، وليس ما يعانيه العالم إلا أرضية للوباء فى حياته الخاصة. فليس هناك فاصل بين الحدث الشخصى والحدث العام. وهذا هو مغزى تكنيك القصة، والانتقال من الخاص إلى العام يبدو وكأنما هو مفروض من أول القصة، غير أن الاندماج بين الحدثين، وبالتالى بين الخط الطولى والخطوط العرضية ما يلبث أن يتم فى النهاية. ويحاول الراوى مجابهة الوباء بالتهكم من أول القصة حتى آخرها ، فهو يشبه الوباء برسالة عظيم، وأول عشرة أصيبوا به هم شهداء تلك الرسالة، ومايلبث الوباء أن يصبح حدثا تؤرخ الحوادث ابتداء منه. وقرب ختام القصة يصبح قوة تخيف الأصحاء. ويبلغ التهكم المرير قمته عندما تقترح نعمات على الراوى أن تحتفل معه بعيد ميلاده - وهما فيما يشبه الحجر الصحى لاشتباه إصابتهما بالوباء - وذلك بأن تدغدغه فيضحك.وتنتهى القصة بتلك الكلمات: ففى ذلك الوقت كان العالم يستعد لحرب جديدة بغير أن يحاول التخلص من آثار الحرب الأخيرة، وكان كثير من المفكرين قد اقتنعوا بأن الحياة لا مغزى لها، وكان الفقراء والبغايا يزحمون العالم، بينما انتشر الوباء يزحف وينشر الموت والرعب بين الجماهير فى كل مكان .. وكان هذا هو سر قوتى: فلى القدرة أن أستمر فى قهقهة عالية، ولى القدرة أن أصمت فجأة فى أى وقت.

لهذا فلا غرابة أن أحاول كتابة قصة عنوانها «إنفلونزا البشر» بعد أكثر من نصف قرن من نشرى قصة «الوباء».